Das

deutsche Volk

dargestellt

in Vergangenheit und Gegenwart

zur Begründung

der Zukunft.

XXIII. Band.

Geschichte der deutschen Kunst.

Von

Ernst Förster.

Vierter Theil.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1860.

Geschichte

der deutschen Kunst.

Von

Ernst Förster.

Vierter Theil.

Von dem Ende des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts.

Mit 9 Stahlstichen.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1860.

Vorwort
zum vierten und fünften Theil.

Der vierte und fünfte Band sind die beiden letzten dieses Werkchens. In ihnen folge ich der Entwickelung der deutschen Kunst bis in unsere Tage. Meine Liebe zur Kunst, meine Ansicht von ihrer Bedeutung für das Leben haben der Neuzeit gegenüber keinen Wandel erlitten; auch habe ich kein neues, verändertes Maß für die Werthschätzung ihrer Werke in die Hand genommen. Dennoch unterscheiden diese beiden Bändchen sich wesentlich von den vorhergehenden; und zwar nicht nur dadurch, daß dort die Vergangenheit, hier die Gegenwart den Stoff, die Thatsachen und handelnden Personen geliefert; sondern vornehmlich dadurch, daß ich dort eben nur geben konnte, was ich von den Denkmalen der Kunst aus eigner Anschauung oder aus Schriften zu lernen gesucht, während ich hier dem geneigten Leser großentheils Selbsterlebtes darbiete. Mit Ausnahme natürlich der ersten Anfänge der neuen deutschen Kunst am Ende des vorigen Jahrhunderts und am Beginn des jetzigen wird wenig in diesen Bänden stehen, worüber ich nicht als Augenzeuge berichtete. Selbst ausübender Künstler habe ich nach dem Maße meiner Kräfte, wie gering sie auch sind, thätigen Antheil genommen am Schaffen und Wirken in unserm Beruf; ich habe längere Zeit an bedeuten-

den Kunststätten und in Künstlergemeinschaft in Berlin, Dresden, Düsseldorf und Rom gelebt und in München meine Heimath gefunden; mit fast allen Künstlern aller Fächer, die ich aufführe, bin ich persönlich bekannt und befreundet; habe ihre Werke entstehen und sie selbst mehrentheils sich entfalten gesehen. Meine Mittheilungen erhalten damit einigermaßen das Gepräge von Memoiren und ich habe dabei nur zu besorgen, daß ich für einige meiner Leser des Guten zuviel thue, während ich von andrer Seite gedrängt worden, so ausführlich als möglich zu sein. Auch werde ich schwerlich dem Vorwurf entgehen, daß ich die Felder ungleich abgesteckt, daß ich einzelne Kunststätten, z. B. München, mehr noch einzelne Künstler, eingehender behandle als andere. Wohl ist zum Theil die Werthschätzung schuld, nach welcher ich eine Erscheinung über die andere stelle; öfter aber auch der Mangel an ausreichenden Mittheilungen über Dinge, die mir ungenügend bekannt geworden. So hätte ich gern das Künstlerleben in Düsseldorf und namentlich die dortigen Künstlerfeste in meine Darstellung gezogen, wenn es mir gelungen wäre, ausreichendes Material dafür zu gewinnen.

Auch auf einen andern Vorwurf muß ich gefaßt sein: einmal, daß ich mir Auslassungen, und ebenso, daß ich mir Wiederholungen habe zu Schulden kommen lassen. Letzteres hat seinen Grund in der von mir gewählten Anordnung des geschichtlichen Stoffs nach den einzelnen Kunststätten. Hatte ich mich in den vorhergehenden Bänden darauf beschränken können, die einzelnen Meister

bei den einzelnen Schulen auf- und durchzuführen, so trat der gleichen Weise für die Gegenwart der Umstand entscheidend entgegen, daß mehre der hervorragendsten Künstler im Laufe der Jahre ihren Wohnort gewechselt, und daß damit ihre Wirksamkeit sich auf verschiedene Orte und Schulen erstreckt, wodurch ich mich einige Male veranlaßt sah, auf bereits Gesagtes wieder zurückzukommen.

Was aber etwaige Auslassungen betrifft, so hätte mir wohl als vieljährigem Mitarbeiter, selbst Redacteur des „Kunstblattes", als Correspondenten des „Deutschen Kunstblattes" und Berichterstatter für Kunstangelegenheiten in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" nichts, wenigstens nichts Wesentliches entgehen sollen. Und doch mußte ich schon bei Abfassung des Registers die unangenehme Bemerkung machen, daß mir drei Namen von wirklicher Bedeutung, die obenein sehr werthen Freunden von mir angehören, entgangen sind. Sei es mir gestattet, vorläufig hier das Versäumte, wenn auch unvollständig, nachzuholen! Neben Koch und Reinhart in Rom (im IV. Bde.) ist mit hohen Ehren zu nennen: Joh. Martin v. Rhoden, geb. 1782 zu Kassel, bildete sich frühzeitig in Rom zum Landschaftsmaler, ward 1827 nach seiner Vaterstadt als Hofmaler berufen, kehrte aber 1833 nach Rom zurück, wo er in jugendlicher Rüstigkeit noch immer in seinem Berufe thätig ist. Für ihn ist die Natur ein reicher Quell poetischer Gedanken und Anschauungen, von der beglückendsten heitersten Lieblichkeit bis zur herzerschütternden Erhabenheit.

Wie wichtig aber auch die dichterische Conception für seine Bilder ihm erscheint, sie würde ihm nie genügen ohne eine vollkommene Durchbildung der Form, für welche er die Natur selbst bis in ihre kleinsten Gestaltungen mit Treue und Fleiß zum Vorbild genommen, so daß er selbst das Laub an den Bäumen blätterweis aufgetragen. Eine seiner herrlichsten Landschaften ist ein Bild von der Schönheit Italiens, in welchem er alle Reize des beglückten Landes zu vereinigen gesucht. — Im späten Alter hat er sich auf das Zeichnen beschränkt und eine Reihe großer Cartons vollendet, die an Schönheit der Composition und Reinheit und Vollkommenheit der Ausführung nicht ihres Gleichen haben. — Unter den Münchner Landschaftsmalern (im V. Bde.) hätte ich vor Allen des Ferdinand v. Olivier aus Dessau gedenken sollen. Geb. 1785 bildete er sich 1804 in Dresden, ging 1811 nach Wien und 1828 nach München, wo er 1841 starb. Eine feingefühlte Zeichnung und Färbung, Sinn für die Schönheit der Anordnung und eine poetische Stimmung zeichnen seine Landschaften aus, davon eine der schönsten im Besitz von Frl. Linder in München ist. — Ferner ist noch zu nennen Joh. Moriz Rugendas, geb. zu Augsburg 1799, ein Glied der berühmten Künstlerfamilie d. N., 1821 — 1825 u. 1831 — 1842 in verschiedenen Gegenden Central- und Südamerikas hat er sich vornehmlich Darstellungen von Land und Leuten daselbst zur Aufgabe gemacht, bei denen es ihm übrigens mehr auf eine charakteristische Auffassung als auf künst-

lerische Durchführung ankam. Eine reiche Sammlung seiner Zeichnungeu findet man im Kupferstichcabinet zu München. Er starb 1858.

Sollte ich mir nun noch andere ähnliche Versehen haben zu Schulden kommn lassen, so sehe man keine Absicht dahinter und denke an den ungeheuren Reichthum des Stoffs, der sich für die Kunstgeschichte der Gegenwart darbietet und der eine genaue Uebersicht sehr erschwert. Nur an Einer Stelle habe ich mich nach längerm Schwanken für Stillschweigen entschieden. Zur Erklärung muß ich ein Paar Worte sagen über den Standpunkt, auf welchem ich für die Beurtheilung der Künstler und ihrer Werke stehe.

Ich fürchte nicht, daß man meinem Urtheil Abhängigkeit von persönlicher Zu- oder Abneigung zutraut. Es war nicht etwa mein ängstliches Bestreben, sondern ich darf sagen, es ist mir Bedürfniß, Jedem in seinem Wollen und Vollbringen mit bestem Wissen und Gewissen gerecht zu sein; und selbst die innigste Freundschaft und die höchste Verehrung haben mich nicht abhalten können, eine schwarze Kugel in die Urne zu werfen, wo eine weiße mir nicht am Platz zu sein schien. Dagegen habe ich den abweichenden Kunstrichtungen im Allgemeinen gegenüber einen unverrückbaren Standpunkt, dessen fester Augenpunkt das Ziel ist, das die neue deutsche Kunst in Uebereinstimmung mit den Werken classischer Kunstperioden und von vaterländischem Geiste beseelt mit Eifer und Treue verfolgt hat. Es ist meine schon früher an einem andern

Orte*) ausgesprochene, unerschütterliche Ueberzeugung, daß jeder Versuch von Seiten deutscher Künstler, in eine andre Bahn, namentlich in die des französischen Manierismus, oder des französisch-belgischen Naturalismus einzulenken, bei allen noch so hoch gesteigerten Kunstmitteln, das von unsern großen Genien eroberte Gut gefährden und die Kunst raschem Verfall zuführen müsse. Ich habe mich nicht abhalten lassen, von solchen Erscheinungen, wo sie sich gezeigt, ein Wort zu sagen. Nur an Einer Stelle ist mir dasselbe nicht aus der Feder geflossen. Allgemein ist München anerkannt als der Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens der Gegenwart und hier hat sich die neue deutsche Kunst, wie ein geschlossenes Ganze in vielen und großen Werken offenbart. Als ein solches habe ich die Schule von München aufgefaßt und darzustellen gesucht; ich habe im Abschnitt der Historienmalerei von Cornelius, Schnorr, Heß und ihren Schülern gesprochen, und habe mit Genelli, Schwind und Kaulbach geschlossen. Damit stehen neueste Kunstbestrebungen in München, wie sie aus der Schule von Antwerpen und Brüssel hervorgegangen, in so grellem Widerspruch, daß ein Anknüpfungspunkt nicht zu gewinnen war. Und da ich mich der Hoffnung nicht entschlagen kann, daß die selbstständige deutsche Kunst in München ihr Ende noch nicht erreicht habe, dünkte

*) Kunstblatt 1843 S. 110.

mich's angemessener, von den Leistungen F. Piloty's, wie unverkennbares Talent und große Geschicklichkeit sich darin zeigen, und wie richtig ich es finde, daß Jeder seiner Natur, seinen Anlagen und Neigungen wie im Leben so in der Kunst folge, wenn er sein Ziel nicht in fruchtlosen Mühen verfehlen will, nicht zu sprechen. Sollte ich in meiner Hoffnung mich getäuscht haben, sollte die neue Richtung auf die energische Naturnachahmung und Illusion, auf gesteigerte Betonung der Kunstmittel (der Färbung, Beleuchtung, Behandlung ꝛc.), worin Einige einen Fortschritt sehen wollen gegen die Kunst des Gedankenreichthums, der Phantasie und des schöpferischen Formensinnes, die herrschende werden, so hätte damit ein neuer Zeitabschnitt begonnen, dessen Schilderung ich einem spätern Geschichtschreiber überlassen müßte. — Habe ich demnach hier freiwillig geschwiegen, so that ich es an einer andern naheliegenden Stelle sehr unfreiwillig und mit Leidwesen. Wenn deutsche Künstler das, was belgische Maler aus Paris geholt, von diesen sich anzueignen gesucht, so haben dagegen belgische Künstler, des inwohnenden germanischen Geistes sich bewußt, mit Liebe und Begeisterung an die neue deutsche Kunst sich angeschlossen. Leider! ist mir zu wenig von ihren Arbeiten zu Gesicht gekommen, als daß ich in diesem Buche schon Bericht davon geben möchte. Sollte es mir aber vergönnt sein, mit einer neuen Auflage desselben vor die Freunde vaterländischer Kunst zu treten, so würde ich für Guffens, Swerts und ihre gleich-

gesinnten Kunstgenossen eine andere Stelle, als in einem Vorwort, zu gewinnen suchen.

Noch für einen andern Gegenstand habe ich mir einen Platz in der Vorrede aufgespart: für die Anstalten zur Förderung der Kunstbildung und des Kunstsinnes, für Akademien und Kunstvereine. Wir begegnen in der Geschichte der Kunst unsrer Tage wiederholt der eigenthümlichen Erscheinung, das heranwachsende Geschlecht im Widerspruch gegen die ältern Künstler in Amt und Würden der Akademien zu sehen. Zugleich macht sich ein Gegensatz zwischen freien Künstlern und Professoren der Akademie geltend, bei welchem nicht eben Hochachtung vor den Kunstanstalten das Uebergewicht bietet. Man bezeichnet die akademischen Stellen als „Sinecuren", bis man sie selbst einnimmt, und den gleichen Vorwurf von Andern erfährt und — erträgt. Die Ungunst, welche die Akademien zu erdulden haben, beruht meines Erachtens auf der irrigen Voraussetzung, daß sie Pflanzstätten für Genies sein sollen. Der Genius entwickelt sich nach einem innern Gesetz, nach dem Maße seiner eigenthümlichen Gaben, unterstützt vielleicht und gefördert von einem Meister; die Kunstlehranstalten können nur die Mittel zu allgemeiner Kunstbildung bieten, den Grund — so zu sagen — zur Künstlerschaft legen, von dem aus Einige selbstständig sich aufrichten, während die Mehrzahl in der breiten Tiefe sitzen bleibt. Das Mangelhafte solcher Anstalten, die den jungen Künstler grade in dem Augenblick im Stich lassen,

oder abstoßen, wo er den wichtigsten Schritt zu seiner Entwickelung thun soll, hat an verschiedenen Orten zu Einrichtungen geführt, die als Verbesserungen zu betrachten sind, da sie der künstlerischen Eigenthümlichkeit gerecht zu werden suchen. An der Akademie in München und auch wohl anderwärts hat man den einzelnen Professoren Werkstätten gegeben, und den Zöglingen der Akademie, sobald sie in die Oberclasse eingetreten, freigestellt, sich einen der Lehrer zum Meister zu wählen und unter seiner Leitung zu arbeiten. Neben dieser jedenfalls lobenswerthen Neuerung beharrte man an fast allen Akademien bei dem alten System, Genre- und Landschaftmalerei mit den andern Fächern zweiten und dritten Ranges von den Ehren und Vortheilen akademischer Oberaufsicht fern zu halten. Ob sie, sich selbst überlassen, Schaden genommen, oder ob sie vielmehr in großer Mannichfaltigkeit sich selbstständig entwickeln konnten, darüber dürfte der Abschnitt „München" genügende Auskunft geben. Selbst in Düsseldorf, wo Schadow alle Gattungen der Malerei in den Kreis der Akademie gezogen, bildete sich bald eine von ihr durchaus unabhängige Künstlerschaft.

Es lag von jeher im Interesse der Akademien, von ihrer Wirksamkeit öffentlich Zeugniß abzulegen in Kunstausstellungen. Und zwar wurden hier nicht nur die Werke der Meister und Arbeiten der Oberclasse, sondern die (bessern) Leistungen aller Abtheilungen gezeigt. Das hat fast überall ein Ende gefunden und man hat bei Aus-

stellungen nur noch die Anforderungen des Publikums an „Kunstwerke" im Auge. Ebenso ist eine andere Einrichtung fast überall außer Gebrauch gekommen, mit der man aufstrebende Talente zu befördern beabsichtigte. Es wurden Preisaufgaben gestellt und für die besten Lösungen Belohnungen gegeben, die in der Regel dem jungen Künstler eine Reise nach Rom ermöglichten. Die dafür ausgesetzten Summen der akademischen Cassen sind nach und nach an mehren Orten, z. B. in München, zur Belohnung mehrjähriger Verdienste um die Kunst, d. h. zu Pensionen älterer Künstler verwendet worden.

Auffallend ist noch eine andere Erscheinung auf dem Gebiet der Kunstakademien: Wenn man in München, Düsseldorf, Dresden, Frankfurt 2c. bemüht war, für die Oberleitung der Anstalt, so wie für die Professoren, Künstler von großem Ruf und Verdienst zu gewinnen, so überläßt man in Berlin die Akademie, so zu sagen, sich selber und frägt wenig nach dem künstlerischen Ansehn ihrer Häupter.

Was die Akademien für Entwickelung der Kunstbildung thun sollen, das sollen für Entwickelung des Kunstsinnes die Kunstvereine thun. Der erste dieser Vereine wurde im Jahre 1824 von Stieler, P. Heß, Fr. Gärtner und D. Quaglio in München gegründet, und verfolgte den Zweck, durch eine Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden Mittel zu Kunstausstellungen und zu Ankäufen zu gewinnen, und auf diese Weise zugleich Kunstliebe und künstlerische Thätigkeit zu fördern. Leider! bildete

der Privatbesitz, die Aussicht auf Gewinn durchs Loos, ein Hauptmotiv der Gründung wie des raschen Wachsthums; und die Nachahmung, die die neue Anstalt bald aller Orten fand, muß als Beweis hingenommen werden, daß sie der herrschenden Denkweise und dem Verlangen des Publikums entsprach. Doch gelang es einflußreichen Künstlern und Kunstfreunden bei einigen Vereinen (Düsseldorf, Dresden ꝛc.) den Beschluß zu erwirken, daß ein Theil der gesammelten Geldmittel für öffentliche Kunstwerke, zur Ausschmückung von Kirchen, Rathhäusern und andern öffentlichen Gebäuden verwendet und damit eine höhere allgemeinere Bedeutung der Anstalt gewonnen wurde.

Nach dieser höheren Bedeutung strebt auch ein andrer Verein, der sich vor mehren Jahren gebildet; der sich nicht an einen bestimmten Ort anschließt, sondern den Charakter eines allgemeinen deutschen Vereines und zwar für historische Kunst in Anspruch nimmt. Leider hat auch er die Verloosung zur Basis genommen und sich damit des schönen Vorrechts, dem Leben im großen Ganzen zu dienen, begeben. Auch haben seine ersten Bemühungen erfreuliche Ergebnisse nicht herbeigeführt.

Bedeutender dagegen erscheint eine andere Verbindung, welche im J. 1857 Deutschlands Künstler zu Einer Genossenschaft vereinigt und mit ihrem ersten Lebenszeichen sich auf der Höhe der Zeit und im Verständniß ihrer Aufgabe gezeigt hat. Diese ihre erste Kundgebung war die allgemeine deutsche Kunstausstellung in

München im Jahr 1858. Mit richtigem Gefühl hatte man den Plan verfolgt, von der Entwickelung der gesammten deutschen Kunst seit Asmus Carstens bis auf die unmittelbare Gegenwart in ihren Werken ein anschauliches Bild zu liefern, und damit gewissermaßen ein Bekenntniß des eignen Wollens abzulegen. Der hohe, fast feierliche Ernst, der dieser Ausstellung ihr Gepräge gab; das Bewußtsein von der geschichtlichen Berechtigung der ausgestellten Werke als dem Ausdruck eines zu neuem Leben erwachten und erstarkten selbstständigen deutschen Kunstgeistes, beherrschte auch die berathenden und die festlichen Versammlungen, deren Mittelpunkt München in jenen Tagen war. Woher die Künstler und Kunstfreunde gekommen, aus allen Gegenden Deutschlands, Alle vereinigte die gleiche freudige Begeisterung, und die klare Erkenntniß, daß auch die Kunst mit zu wirken habe am Werke der Zeit, und daß die deutsche Künstler-Genossenschaft keinen andern Halt habe, als den Glauben an die Einheit, Freiheit und Selbstständigkeit unsers Vaterlandes!

Großpienzenau bei Miesbach,
den 24. August 1860.

Ernst Förster.

Einleitung.

Wir haben im dritten Bande dieses Werks einen Ueberblick über den allmählichen Verfall der schönen Künste in Deutschland zu gewinnen gesucht; der vierte Band soll uns nun zu dem Zeitraum führen, dem wir zum Theil noch selbst angehören, und von welchem wir mit Recht annehmen dürfen, daß er in der deutschen Geschichte als die Epoche der wiedererwachten Kunst bezeichnet bleiben wird.

Dieses vorausgesetzt wird uns zunächst die Frage nach den Ursachen beschäftigen, denen man die Wiederbelebung künstlerischer Kräfte zuschreiben kann. Werfen wir einen Blick auf die verwandte Erscheinung in der mittelalterlichen Geschichte Italiens, wo nach einem beinahe tausendjährigen Schlaf die schönen Künste von Neuem sich erhoben und einen Blüthenreichthum fast gleich dem des Alterthums entfalteten, so werden wir dort auf die großen, Phantasie und Gemüth der Völker aufregenden Begebenheiten der Kreuzzüge gewiesen, durch welche der gesammte Occident mit dem zum Theil in der Bildung vorausgeschrittenen Orient und seinen Denkmalen aus alter und ältester Zeit in Berührung

Einleit. kam; dann aber bei den Hauptmittelpunkten der neuen Kunstthätigkeit, bei Pisa, Florenz, Siena, Venedig, ist es unverkennbar, daß die Kräfte dafür zugleich mit oder aus dem Bewußtsein politischer Selbstständigkeit und Macht jener Freistaaten erwachsen sind, das sich danach auch in Ausbildung der Sprache und einer nationalen schönen Literatur kund gab.

Sehen wir uns nach ähnlichen Ereignissen um, welche im vorigen Jahrhundert der Wiederbelebung der Kunst in Deutschland vorausgingen, so treffen wir auch da auf Bewegungen, deren Bedeutsamkeit man nicht verkennen kann. Das Erstehen eines neuen selbstständigen Staates inmitten des alternden und versinkenden Reichs; die seit Jahrhunderten nicht dagewesene Erscheinung eines Kriegshelden auf dem Thron, der in muthigem Selbstvertrauen und mit den Mitteln und Kräften seines verhältnißmäßig noch kleinen Königreichs den Kampf aufnahm mit drei europäischen Großmächten und siegreich daraus hervorging, mußte die Gemüther in eine weit über das gewohnte Maß gehende Bewegung bringen, das Nationalgefühl wecken und die Theilnahme für Kämpfer und Sieger zur Begeisterung steigern. Mehr aber noch fällt jedenfalls die Erschütterung ins Gewicht, welche das westliche Europa gegen das Ende des Jahrhunderts erlebt, und welche in ihren Ursachen so ausgedehnt, in ihrem Verlauf so gewaltig und so weitgreifend in ihren Wirkungen gewesen, wie die Weltgeschichte kaum eine zweite kennt. Die französische Revolution hat freilich (wenigstens als solche) Deutschland nicht unmittelbar berührt; aber weder sie, noch auch die Aufregung im Geist und in den Geistern der Nation die ihr vorausging, konnte uns fremd und fern bleiben, und zwar nicht etwa, weil wir uns schon

seit geraumer Zeit in allen gesellschaftlichen, ästhetischen und selbst politischen Beziehungen, an Höfen und in Cabinetten, in der Schule wie im Leben, abhängig, ja unterwürfig gegen Frankreich gezeigt hatten, sondern weil dort eine Macht aufstand und zur Geltung kam, die — wie oft auch ihr Name mißbraucht und geschändet worden, doch — die Seele im Leben der Völker wie der Individuen, die Bedingung aller beglückenden Thätigkeit und beseligenden Ruhe ist, und die vor allen von den germanischen Volksstämmen von jeher als höchstes Gut erkannt und heilig gehalten worden — die Freiheit! Aber in Deutschland nahm die Bewegung eine andere Wendung, als in Frankreich und verfolgte andere Ziele. Nicht auf politische Freiheit ward hingesteuert, nicht für neue Staatsformen und Gerechtsame kam der Geist der Nation in Gährung. Als ob man sich bewußt gewesen wäre, daß Reformen in der Landes-Verfassung ohne allseitige freie Geistesbildung der dauerhaften Unterlage entbehren, warf sich der Genius unserer Nation auf das Gebiet rein geistiger Thätigkeiten, um hier für Kunst und Wissenschaft, für Religion und Philosophie Freiheit und Selbstständigkeit zu erringen und damit Schätze zu sammeln und Vesten zu erbauen, die kein Despot mehr nehmen, keine Revolution mehr zerstören kann.

Einleit.

Die ersten Zeichen einer neuen Zeit für Deutschland waren aus der Stille seiner Wälder, aus der engen Umfriedung kleinerer Städte gekommen, und hatten sich kundgegeben in der Sprache, die aus dem tiefsten Herzen kommt und am lautesten an dasselbe anschlägt, in der Sprache der Tonkunst. Ich brauche hier nur die Namen Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Chr. v. Gluck zu nennen, denen sodann Jos. Haydn und Amadeus

 Mozart *) sich anreihten, um an künstlerische Leistungen zu erinnern, die bis dahin ohne Vorgang waren und deren erhebende und erfreuende Wirkung die Zeit ihres Entstehens weit überlebte und fortleben wird, so lange noch ein für Größe und Schönheit und für den Reichthum und die Tiefe der Empfindung empfängliches Herz auf Erden schlagen wird.

Bei aller Bedeutsamkeit indeß der in ihrer Entfaltung durchaus neuen und großartigen Kunst war damit doch nur der erste Anstoß gegeben zur Umwandlung des allgemeinen ästhetischen Bewußtseins. Dazu bedurfte es eines ringsum aufgelockerten Bodens. Die nächste Arbeit fiel nicht wie im Mittelalter den bildenden Künsten, sondern nach dem Bedürfniß der Gesammtbildung in Deutschland der Literatur anheim. Der Mensch und seine Bestimmung wurden Gegenstand des um Freiheit und Wahrheit ringenden Gedankens. Das Wesen des menschlichen Geistes, Inhalt, Form und Grenzen des Erkennens wurden erforscht; die Quellen der Religion aufgesucht; die Traditionen neuen Prüfungen, die Ideen des Wahren, Schönen und Guten den tiefsten und scharfsinnigsten Betrachtungen unterworfen. Mit Wärme ergriff die wissenschaftliche Jugend die Lehren eines Wolff, Leibnitz, Kant**) und trug sie auf tau-

---

*) Seb. Bach, geb. zu Eisenach 1685, gest. zu Leipzig 1750. — Georg Friedrich Händel, geb. zu Halle 1685, gest. in London 1751. — Christoph v. Gluck, geb. zu Weidenwangen in der Oberpfalz 1714, gest. in Wien 1787. — Jos. Haydn, geb. in Rohrau in Niederösterreich 1732, gest. in Wien 1809. — Wolfg. Amadeus Mozart, geb. zu Salzburg 1756, gest. zu Wien 1791.

**) Chr. v. Wolff aus Breslau, geb. 1679, gest. zu Halle 1754. — Gottl. Wilh. v. Leibnitz, geb. zu Leipzig 1646, gest. zu Han-

send Wegen, von der Kanzel und dem Lehrstuhl, in der Familie und in Büchern in die verschiedenen Schichten der Gesellschaft über. Einleit.

Mehr noch und unmittelbarer als diese philosophische Bewegung griff eine andre gleichzeitig in das Leben des Volkes ein. Die schöne Literatur, bis dahin unter der Botmäßigkeit ausländischer, namentlich französischer Dichtkunst, erhob sich mit dem erwachenden deutschen Nationalgefühl und der erstarkenden Freiheit des Denkens. Sie vor allen hat der bildenden Kunst die Wege bereitet und fast bis ins Einzelne den Ton angegeben, der nachgehends von ihr eingehalten worden; weßhalb ein Blick auf ihre Entwickelung hier gerechtfertigt sein wird.

Drei Männer sind es, die zuerst mit ihren Bestrebungen und Leistungen über das Gestrüpp und Gesträuch der Dichtkunst des achtzehnten Jahrhunderts emporragen: Klopstock, Wieland und Lessing.

Mit Recht wird Klopstock *) an erster Stelle genannt, wo von der Wiedergeburt unsrer Nationalliteratur die Rede ist. Mit hohem, sittlichen Ernst und feuriger Begeisterung hatte er die Dichtkunst zur Aufgabe seines Lebens und als Mittel erkoren, auf die Zeit und Nation einzuwirken. Im klaren Bewußtsein, daß die Kraft dazu ihm nur aus der Wahrheit, aus der innersten Uebereinstimmung von Wort und Gedanken kommen könnte, mochte

---

nover 1716. — Immanuel Kant, geb. zu Königsberg 1724, gest. daselbst 1804.

*) Fr. Gottl. Klopstock, geb. zu Quedlinburg 1724, gest. zu Ottensen 1803. Er, der erste der deutschen Dichter der Neuzeit, ist der einzige, dem die deutsche Nation bis jetzt das Zeichen des Dankes und der Anerkennung, das Ehrendenkmal, schuldig geblieben.

 er sie nicht sondern vom Leben und Handeln; sie ward Offenbarung seiner Seele, sein Bekenntniß. Ihr Inhalt aber war ein dreifacher, und dies wurde bedeutungsvoll und maßgebend für die ganze nachfolgende Poesie- und Kunst-Bildung. Statt der hergebrachten, von den Franzosen entlehnten Kunstformen führte er die antiken Versmaße wieder ein und sah überhaupt in den Dichterwerken des classischen Alterthums Gesetz und Vorbild für die eignen. Nächstdem überzeugt, daß zum Herzen der Nation das vor allem erwärmend dringe, was aus ihrem Schooße geboren, gleichsam ihr eignes Fleisch und Blut sei, wählte er vaterländische Stoffe und zwar aus altgermanischer Zeit für seine Dichtkunst, und schrieb Bardengesänge und eine Hermannsschlacht. Doch auch damit hatte er die Höhe nach der er strebte noch nicht erreicht. Als die höchste und würdigste Aufgabe seiner Muse erkannte er die Religion und schrieb die Messiade. Und so wurden Alterthum, Vaterlandsliebe und Christenthum die Elemente seines Lebens und seiner Dichtkunst. Wir werden sehen, daß sie (wenn auch in verschiedenem Verhältniß) die gestaltenden Kräfte bleiben für die ganze Entwickelung der schönen Literatur und der Künste in Deutschland.

Bei weitem geringer, wenn schon immer sehr fühlbar, war die Wirkung von Wieland *) auf seine Zeitgenossen. Wohl war er eine durch und durch moderne Natur und seinen Dichtungen fehlte der sittliche Ernst und die ge-

---

*) Chr. M. Wieland, geb. 1733 in Biberach in Schwaben, gest. 1813 zu Weimar, wo ihm 1857 ein ehrnes Standbild errichtet worden, modelliert von H. Gasser, gegossen von F. v. Miller.

schmackvolle Form; aber auch er lenkte mit seiner Ueber- Einleit.
setzung des Lucian, dann vornehmlich mit den griechischen Erzählungen die Augen auf das Alterthum und verführte nur noch außerdem im Oberon u. A. zum „Ritt in's alte romantische Land", ohne inzwischen ein andres Ziel vor sich zu haben, als bei seinen Streifzügen durch Hellas: Heiterkeit der Phantasie und Sinnenlust, nicht ohne den Beigeschmack französischer Kunst- und Lebensansichten.

Dagegen steht Lessing *) da als der eigentliche Wiederhersteller des deutschen Geistes in unsrer Nationalliteratur. Mit ihm — kann man sagen — athmet Deutschland, das ganze Deutschland, zuerst wieder frei auf aus voller Brust. Klopstock's Sprache war noch Vielen unzugänglich, seine christlich-poetische Phantasie bewegte sich außerhalb der Strömung der Zeit, wie sie denn sichtlich auch an Fremdes (Milton's Paradies) sich angeschlossen; — Wieland berührte fast überall nur die Oberfläche; — in Lessing tritt zuerst rein, frei und gesund germanischer Geist auf die Walstatt. Wohl hat auch er zuerst an den Werken des classischen Alterthumes seine Kräfte gestählt und sein Auge geschärft für das Würdige und Bedeutende; aber dann galt es ihm vor allem mit deutscher Art und Kunst das Fremdländische aus dem Feld zu schlagen, namentlich von der Bühne, dem Mittelpunkt ästhetischer Volksbildung, das eingenistete Franzosenthum zu verdrängen. Der Erfolg, den er, unterstützt von den Ereignissen und Stimmungen der Zeit, mit seinen Lustspielen erreichte, kann einer großen

*) Gotth. Ephraim Lessing, geb. 1729 zu Kamenz in Sachsen, gest. zu Wolfenbüttel 1781. Ein Ehrenstatue wurde ihm in Braunschweig errichtet 1853, modelliert von Rietschel.

Einleit. Erschütterung gleich gerechnet werden. Klopstock war zu weit zurückgegangen in's Dunkel der Vorzeit und Sage; Lessing griff aus der Wirklichkeit und Gegenwart Gestalten und Handlungen, Lust und Leiden für seine Darstellungen, und bewegte die Herzen des Volks durch Menschen, die es kannte, und mit einer Sprache, die es selbst sprach. Zur inneren Wahrheit, die schon Klopstock wiedergewonnen, fügte er die äußere, und gab der Natur ihre berechtigte Stelle in der Kunst wieder. — Mit nicht minderer Wärme wandte er sich der Religion zu. Wenn aber Klopstock im Christenthum die Quelle andachtvoller Begeisterung im Sinne des Psalmisten, oder auch die Grundlage für eine neue Mythologie erblickte: so erkannte Lessing darin den Hebel humaner Geistes- und Herzensbildung, und eiferte im Kampf mit dem Hauptpastor Götze gegen orthodoxe Verketzerung und Verdummung, und erhob im „Nathan" Adel der Gesinnung und allgemeine Menschenliebe zu Endzielen der Christuslehre.

War Lessing's Thätigkeit in den angegebenen Richtungen von ganz unberechenbarer Wirkung auf das Gesammtleben der Nation und somit auch auf alle dichterische und künstlerische Bestrebungen, so gewann er auf letztere noch besonderen Einfluß durch seine Verstandesschärfe, durch die Klarheit und Bestimmtheit seines Urtheils und seiner ästhetischen Ansichten überhaupt. Von seinen vielen Schriften archäologischen und kunstgeschichtlichen Inhalts hat indeß keine ein so großes Aufsehen erregt, und hat gleich einem Canon so tief eingegriffen in die künstlerischen und dichterischen Bestrebungen der Zeit, als sein „Laokoon." Indem es ihm bei diesem Buche darauf ankam, die Grenzen zwischen dichtender und bildender Kunst scharf zu bestimmen,

nach dem Grundsatz, daß der ersteren die Ausdehnung in der Zeit, der anderen die Ausdehnung im Raume ausschließend und beschränkend eigen sei, gelangt er u. A. zu dem Schluß, daß — wenn der Dichtkunst das Charakteristische, selbst das Häßliche gestattet sei — für die bildende Kunst nur die Schönheit als alleiniges Ziel und Beweggrund der Darstellung, und nur der nackte menschliche Körper als ihr entsprechender Gegenstand in's Auge gefaßt werden könne; ein Satz, welcher — wie wir sehen werden — von der letzteren mit Bereitwilligkeit angenommen wurde. Der Dichtkunst, der dramatischen wie jeder anderen, gestattet er den Wechsel von Ort und Zeit; für die bildende Kunst verlangt er Einheit von beiden und eifert gegen Tizian's „Geschichte vom verlorenen Sohn", wie gegen Mazzuoli's „Raub der Sabinerinnen" (denn hier ist in demselben Gemälde die Geschichte bis zur Versöhnung der Römer und Sabiner fortgeführt). Wohl mag Lessing damit manchen Geschmacklosigkeiten seiner Zeit, wie überhaupt talentarmer Künstler, den Weg vertreten haben; allein allgemein gefaßt würde ein solches Gesetz die herrlichen Schöpfungen Rafael's im Vatican, die Schule von Athen, die Disputa und vieles andere, die Hauptwerke der älteren Meister im Campo santo zu Pisa, und sonst in Toscana, Polygnot's trojanischen Krieg in der Lesche zu Delphi, nebst fast allen Sarkophagbildern des Alterthums verurtheilen. Der Dichtkunst gestattet er bei ihrer Fähigkeit, die Ereignisse mit allen Ursachen und Wirkungen zu schildern, jeden noch so unbekannten oder fremdartigen Stoff; der Malerei, die immer nur einen Moment, und auch den nur von Einer Seite zeigen kann, empfiehlt er möglichst bekannte Gegenstände, damit man — vertraut bereits mit dem, was die

Einleit. dargestellten Personen zu sagen haben — sie nicht nur sprechen sehe, sondern auch höre; eine Lehre, mit welcher er folgerichtig der bildenden Kunst auch jede Art von Allegorie verwehrt, die er der Poesie gestattet, ohne freilich zu bedenken, daß er dadurch zugleich mit so manchen Ausschreitungen und Albernheiten aus der Zeit des Kunstverfalls auch Rafael's „Facultäten" im Vatican und ein gutes Theil antiker Sculptur und Malerei verwirft, die keinen Anstand nehmen, die „Ueberredung" auf's Hochzeitbett der Helena zu setzen, oder den siegreichen Imperator von der „Roma" oder dem „Tiber" begrüßen zu lassen, von hundert anderen Dingen nicht zu reden.

Wir können hier, wo es uns nur um eine motivierte Andeutung der großen Bewegung zu thun ist, durch welche für Deutschland eine neue Periode seines geistigen Lebens herbeigeführt worden, weder auf die einzelnen Leistungen Derer, die sie hervorgebracht, noch etwa gar auf die namentliche Anführung Anderer eingehen, die neben, unter und nach ihnen an der Arbeit im literarischen Weinberg Theil genommen. Nur jener vier großen, über Alle emporragenden Männer der nächstfolgenden Zeit, Herder und Göthe, Schiller und Jean Paul, sei wegen ihrer theils unmittelbaren Beziehung zur Entwickelung der bildenden Kunst, besonders, und eines fünften, der unbedenklich den größten Einfluß auf sie ausgeübt, Winckelmann, ausführlicher gedacht.

Gewiß hat keine Literatur der Welt einen Schriftsteller aufzuweisen, der ein so weites Gebiet beherrscht wie Herder*)

---

*) Joh. Gottfr. Herder, geb. zu Morungen in Ostpreußen 1744, gest. zu Weimar 1803. In Weimar wurde ihm ein

dessen zahlreiche Werke sich über Religion und Theologie, über die schöne Literatur und Kunst aller Zeiten und Völker, über Geschichte und Philosophie in umfassendster Weise verbreiten, der selbst als Theolog, Dichter und Geschichtschreiber thätig war und als Lehrer, Prediger und Seelsorger wirkte. Zum Studium des classischen Alterthums, das er mit unermüdetem Fleiß bis zu den verborgensten Winkeln aufgeschlossen, fügte er die Kenntniß des Orientes, und wenn Klopstock Davidische Psalmen schrieb, so führte er die Welt in den „Geist der ebräischen Poesie" selbst ein und ließ sie in der „Sakontala" den der indischen vernehmen. Unabhängig von dogmatischen Ueberlieferungen betrachtete er „die ältesten Urkunden des Menschengeschlechts" und vertrat die Rechte der Vernunft in Dingen der Religion mit philosophischer und philologischer Klarheit, aber auch mit theologischer Gelehrsamkeit und Milde; das Reinmenschliche war ihm die Quelle des Guten und Schönen, und wie er „die Stimmen der Völker" sammelte als Ausdruck eines natürlichen und darum wahren, poetischen Gefühls, so arbeitete er in seinen „Briefen zur Beförderung der Humanität" auf eine, der moralischen Anlage und Bestimmung des Menschen gemäße Denk- und Handlungsweise hin. Aus derselben Weltanschauung gingen seine „Ideen zur Geschichte der Menschheit" hervor, nach denen wir die historischen Ereignisse als Momente in einem großen, organischen Entwickelungsproceß der Erdbewohner anzusehen haben, ein Buch, durch welches dem Studium der Geschichte neue Standpunkte

Ehrendenkmal errichtet 1850, nach dem Modell von L. Schaller in Erz gegossen von F. v. Miller.

Einleit. und neue Aussichten, ja der Weg überhaupt gezeigt worden, welchen die neuere Geschichtschreibung in Deutschland eingeschlagen. Vielfältig richtete er die Aufmerksamkeit auf die Werke der alten Kunst und ließ sich eben so gerne leiten von der Muse antiker Dichtkunst; aber mit größerem Glück folgte er im „Cid" dem auferstandenen Geiste der Romantik, dem nur zu bald das ganze Feld dichterischer und künstlerischer Bestrebungen geräumt wurde.

Neben Herder, und vorzüglich von diesem seiner höheren Laufbahn zugelenkt, steht Göthe.*) Auf einer weniger breiten Grundlage, aber mit ungleich größerer Kraft und Entschiedenheit wirkte Göthe auf das Gesammtleben der Nation, wie auf Kunst und Poesie. In ihm offenbarte sich in aller Stärke die Macht und das Recht des Genius, dem es gegeben war, zu der Fülle der inneren Wahrheit, zu der Wirklichkeit der Darstellung von Charakteren und Handlungen noch die Schönheit vollendeter Form zu fügen und damit das ewige Gesetz des Lebens und der Kunst unverrückbar aufzustellen; der aber auch zugleich in richtigem Instinkt mit der Wahl seiner ersten poetischen Stoffe der herrschenden Stimmung der Zeit, dem neubelebten Gefühl für Vaterland und Freiheit, und der Schwärmerei für phantastisch gesteigerte Liebe Rechnung trug. Die beispiellosen Erfolge seines „Götz", „Werther" und „Egmont" zeugen für die Richtigkeit seiner Wahl; sein „Faust"

---

*) J. Wolfgang v. Göthe, geb. zu Frankfurt a. M. 1749, gest. zu Weimar 1832. In Frankfurt wurde ihm ein Ehrendenkmal errichtet nach dem Modell von L. v. Schwanthaler, in Erz gegossen von Fr. v. Miller. In Weimar steht seine Statue mit der Schiller's zu einer Gruppe verbunden, modelliert von E. Rietschel, gegossen von Fr. v. Miller.

wurde, wie nie vorher ein Dichterwerk, Gemeingut der Nation, die die gährende Bewegung der Zeit, das vergebliche, gefährliche und verderbliche Ringen nach transscendentalem Wissen, in lebenswahren, ergreifenden Bildern darin sich spiegeln sah. — Einleit.

Frühe schon der bildenden Kunst mit Leidenschaft zugethan, bemühte er sich auf allen Wegen in ihr Verständniß und in ihre Geschichte einzudringen; er suchte den Umgang von Künstlern, um von ihnen zu lernen, oder auch um sie anzuregen und ihren Talenten eine höhere Richtung zu geben. Denn wenn auch sein Urtheil im Einzelnen nicht vollkommen sicher und frei von fremden Einflüssen war: im Allgemeinen bezeichnete er stets mit dem feinen Gefühl und der tiefen Einsicht des hochbegabten Genius den Werth und die Bedeutung der Kunst und die Wege zu ihren höchsten und schönsten Zielen. Zugleich bereicherte er die bildenden Künste durch seine Dichtungen mit neuem Stoff der Darstellung und regte durch die feste Zeichnung und Abrundung seiner Charaktere zu Nachbildung und Nacheiferung an. — Er war einer der Ersten, der — ergriffen von der Erhabenheit des Münsters in Straßburg — auf die Herrlichkeit altdeutscher Baukunst wieder aufmerksam machte; durch kunstgeschichtliche Abhandlungen über altitalienische Meister und deren Werke beförderte er deren Studium und lenkte durch sein „Kunst und Alterthum am Rhein und Main" die Aufmerksamkeit auf die ältere deutsche Kunst. Er gründete einen Verein von Kunstfreunden in Weimar, von welchem Preisaufgaben an Künstler gestellt, Ausstellungen veranstaltet, Belohnungen ausgetheilt wurden. Durch die Lebensbeschreibung Benvenuto Cellini's, die Charakterschilderungen von Winckelmann, Hackert u. A.

Einleit. gewann er die öffentliche Theilnahme immer mehr für die schönen Künste, erweckte ihnen immer mehr Gönner und erhielt sich in stetem Wechselverkehr mit Künstlern; ein Umstand, der bei seiner hervorragenden Stellung und dem Ansehen seines Namens für Alle von größter Bedeutung war.

Schiller*) und Jean Paul**) haben keine unmittelbare Beziehung zu den bildenden Künsten, denen sie bei der etwas schwachen oder unbestimmten Zeichnung ihrer Charaktere auch nur wenig darstellbaren Stoff zugeführt. Aber sie haben nicht nur mächtiger, als ihre Vorgänger und Zeitgenossen auf das Gemüthsleben und die Phantasie des gesammten Volks gewirkt, sondern auch ganz besonders durch den heiligen Ernst und die bis zur Gluth gesteigerte Wärme der Empfindung in ihren Werken und ihre durch und durch ideale Kunstanschauung aufstrebenden Talenten die Lust der Begeisterung in's Herz gesenkt und das Bewußtsein geweckt und befestigt von einer weit über Schilderung und Abspiegelung der Wirklichkeit gehenden Bestimmung ihres Berufes. Dies, was sie vorzugsweise zu Dichtern der Jugend gemacht, hat seine belebende Kraft an den größten Künstlern der Neuzeit bis in ihr Alter dauernd erwiesen.

---

*) Friedr. v. Schiller, geb. zu Marbach in Schwaben 1759, gest. zu Weimar 1805. Ein Ehrendenkmal nach dem Modell von Thorwaldsen, gegossen von Fr. v. Miller, steht in Stuttgart; ein zweites, wo er mit Göthe vereinigt, nach dem Modell von E. Rietschel, gegossen von F. v. Miller, in Weimar.

**) Jean Paul Friedrich Richter, geb. zu Wunsiedel im Fichtelgebirge 1763, gest. zu Bayreuth 1825. Sein Ehrendenkmal daselbst, errichtet 1842 nach dem Modell von L. v. Schwanthaler, in Erz gegossen von F. v. Miller.

Zu diesen und vielen verwandten Geistern im Reiche der Dichtkunst tritt nun noch ein Mann auf einem der ausübenden Kunst viel näher gelegenen Felde, der erste, welcher der deutschen Literatur einen europäischen Namen geschafft, der Gründer der neuen Kunstgeschichte, Joh. Winckelmann.*) Einleit.

Es ist ein auffallender Zug in der Geschichte der neuen deutschen Kunst, daß jene literarischen Thätigkeiten, welche sonst der Kunstblüthe zu folgen pflegen, hier gleichzeitig mit, ja gewissermaßen vor ihr auftreten: Kritik in Lessing, und in Winckelmann die Geschichte. Allein er findet zum Theil wenigstens seine Erklärung in dem allgemeinen Charakter der Zeit. Wir haben bei fast allen hervorragenden Größen unter den Elementen des geistigen Gährungsprocesses in Deutschland neben Vaterlandsliebe und Religion das Studium des Alterthums in erster Linie gesehen. Es wird nicht schwer fallen, darin die Quellen für Kritik und Geschichte zu erkennen. In Winckelmann, bei welchem deutsche Vaterlandsliebe einen sehr mäßigen, das Christenthum gar keinen Spielraum einnahm, hatten sich Sinne, Gefühl und Geist ganz der classischen Kunst zugekehrt, durch deren Erkenntniß er einmal sich schadlos hielt für das versagte Glück, selbst Künstler zu sein; dann aber auch sich befähigen wollte, Künstlern und Kunstfreunden neue Wege zu hohen Zielen zu bahnen. Zwar verdankt er selbst manche erste Anregung zu seinem Lebensberuf dem Umgang mit Künstlern und Kunstkennern in

*) Joh. Joach. Winckelmann, geb. zu Stendal in Preußen 1717, gest. zu Triest 1768. Ein Ehrendenkmal wird ihm errichtet.

Einleit. Dresden (u. A. Oeser und Hagedorn, Lippert, Diterich, Heinecke, Oesterreich); ja Raphael Mengs wird in Rom für ihn eine Autorität und sein Urtheil sehr häufig ein Leitfaden für seine Forschungen; allein der Reichthum seiner Kenntnisse, die Schärfe seiner Beobachtung und der Umfang seiner Thätigkeit geben ihm eine so weitreichende, selbstständige Wirksamkeit, daß alle fremden Einflüsse unsichtbar darin untergehen.

Schon mit seiner ersten Schrift: „Ueber die Nachahmung der Alten", die noch in Deutschland 1755 geschrieben ist, stellt er sich unter die Vordermänner der Bewegung. Gleich Lessing eifert er darin gegen den alleinseligmachenden französischen Geschmack und gegen die von aller Welt vergötterte Kunst des Bernini, gegen seine Unnatur und Unschönheit, denen entgegen er mit reinem ästhetischen Gefühl und warmer Begeisterung an die Würde und Einfachheit des hellenischen Alterthums verweist; doch spürt man in dieser Schrift noch die sächsische Umgebung. Freier dagegen tritt er schon in der nächsten „Vom Geschmack der griechischen Künstler" für die Schönheit der Form auf. Mit der „Kunstgeschichte" aber, die er 1764 in Rom schrieb, und mit den „Monumenti inediti 1767", in denen er eine Menge neuer Quellen der Kunstkenntniß aufschloß, eroberte er sich den Einfluß und die ruhmvolle Stellung in der Kunst- und Künstlerwelt, die ihm durch sein Leben und bis heute geblieben, und die ihm auch weder durch die unter neuen Entdeckungen fortgeschrittene Kunstgeschichte und Kritik, noch durch die über seine Zeit hinaus gehende Kunstentwickelung je streitig gemacht werden wird. „Seit diesen Werken, sagt mit Recht Gervinus (Gesch. der poet. Nationalliteratur der Deutschen, IV., p. 424), schien erst

das Reich des Schönen für Deutschland geöffnet, und jeder Künstler nicht nur, auch jeder Dichter und Alle, die eine Ahnung von den mächtigen Anregungen einer Kunstwelt und der Natur eines südlichen Himmels hatten, wanderten seit Winckelmann nach Italien." Einleit.

Es ist hier nicht der Ort, die Leistungen Winckelmann's ausführlich zu besprechen; um aber einen Begriff von der Bedeutung zu bekommen, welche er für das Wiederaufleben der deutschen Kunst hatte, müssen wir uns seine literarische Thätigkeit wenigstens in allgemeinen Zügen vergegenwärtigen. — Mit der Kunst waren vor ihm auch die Kunst-Anschauung und Erkenntniß auf eine sehr tiefe Stufe herabgekommen: Werthloses wurde überschätzt, Griechisches von Römischem, Etrurisches von Aegyptischem, ja sogar Neues vom Alten selbst durch Kunstschriftsteller nicht mehr unterschieden und in den Auslegungen herrschte die größte Unsicherheit, Unkenntniß und Willkühr! *) Obschon nun auch Winckelmann bei aller Schärfe der Beobachtung und allem Fleiße der Untersuchung nicht vollkommen gegen Täuschungen und Irrthümer geschützt war, so stellte er doch zuerst ein verständiges, gutbegründetes System der Kunstbetrachtung auf, brachte Ordnung in die gleichsam chaotisch durcheinander geworfenen Werke und zwang durch seine Art ihrer Beschreibung die Beschauer zur Einsicht ihrer charakteristischen Eigenschaften, vor allem aber zum Eingehen auf ihre mannichfaltigen Schönheiten. Indem er so die Kunst zu ihrem Ursprung zu verfolgen, und die Ursachen ihrer Ver-

*) Beispiele die Menge führt Winckelmann in seiner Vorrede zur Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresdner Ausgabe I. p. 2 ff. an.

Einleit. schiedenheiten bei den Aegyptern, Griechen und Italienern, Phöniziern, Persern und Juden aufzufinden bemüht war, die Stylunterschiede in der Zeichnung des Nackten und der Gewandung möglichst anschaulich bestimmte, über Gestaltung und Attribute der Gottheiten und aller Ideale, sowie über das für ihre bildliche Darstellung verwendete Material gründliche Untersuchungen anstellte, die Perioden der griechischen Kunst, ihren Wachsthum und ihren Verfall, ihre Künstler und deren noch vorhandene Werke, sodann die Kunst unter den Römern und deren bekannte Denkmale der eingehendsten Besprechung unterwarf, führte er die Kunstkennerschaft auf ganz neue Wege. Mit seinen Betrachtungen aber über die Schönheit des menschlichen Körpers, die er in ihrer Verschiedenheit nach Alter und Geschlecht und Theil für Theil gleichsam anatomisch darlegte, mit seiner Erklärung der Proportionen, des Ausdrucks, der Grazie, der Bekleidung ꝛc. übte er den entschiedensten Einfluß auf die bildenden Künste seiner Zeit aus.

Wie groß nun auch in dieser Hinsicht die Verdienste Winckelmann's sind, so würde man sie doch überschätzen, wollte man ihn für völlig unabhängig halten von der Bildung der Zeit, und seiner Anschauungsweise eine ewige Bedeutung beilegen. Wie er als Forscher und Geschichtschreiber der herrschenden Unkenntniß entgegentrat, ohne sich damit für unfehlbar zu erklären, so hat er mit seinen ästhetischen Ansichten von der oberflächlichen und geschmacklosen Handhabung der Kunst auf eine ernstere Auffassung dieses Berufs hingewiesen, ohne selbst zur vollkommenen Freiheit des Urtheils durchgedrungen zu sein. Die Schönheit der Formen und Proportionen, die Richtigkeit der Zeichnung und das Wohlgefällige in der Anordnung waren

bei ihm von solchem Gewicht, daß er den innern Gehalt, Einleit.
die Motive der Darstellung, den Geist der Erfindung weniger in Betracht zog, und gegen das Große und Gewaltige in der Kunst unempfindlich, ja selbst ungerecht werden konnte. So allein war es möglich, daß er (um nur ein Paar Beispiele anzuführen) die schöne Gruppe einer ältern weiblichen Gestalt und eines Jünglings (in der Villa Ludovisi zu Rom) zuerst als „Phädra und Hippolytus" und später als „Elektra und Orestes" erklären konnte, ohne durch den himmelweiten, jedes „entweder oder" ausschließenden Unterschied der Personen und Beziehungen im mindesten afficiert zu werden; oder auch, daß er einen todten Christus von Guercino mit seinem „heldenmäßigen, bartlosen Gesicht" der „niedrigen und gemeinen Gestalt des Heilandes von Michel Angelo" (in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom) zur Beschämung! „gegenüber" oder die Leistungen von Raphael Mengs über diejenigen des großen Urbinaten stellen mochte. (Winck. W. Dresdner Ausg. I. p. 182.) Aussprüche, welche ein vielstimmiges Echo unter den Künstlern finden und in ebenso beschränkender Weise wirken mußten, als seine Lobpreisungen der Antike zur Befreiung von conventionellen Fesseln wesentlich beigetragen hatten.

Fassen wir nun die Ereignisse und Erscheinungen, welche zur Wiederbelebung der deutschen Kunst mitgewirkt haben, kurz zusammen, so waren es die großen Kriegs- und Staats-Begebenheiten des achtzehnten Jahrhunderts, welche Deutschland und ganz Europa erschütterten und die damit engverbundene Bewegung auf rein geistigem Gebiet, aus denen in Religion und Philosophie, in Poesie und der gesammten Literatur ein neues Leben aufging mit einem

Einleit. Reichthum von Talenten, und durchdrungen von der Idee des Alterthums, des Christenthums und der Vaterlandsliebe.

Diese unverkennbare Thatsache führt uns zu Bemerkungen zurück, welche bei der Besprechung des eintretenden Kunstverfalls im sechszehnten Jahrhundert (in der Einleitung des dritten Bändchens) gemacht wurden. Dem oft wiederholten Vorwurf, als habe das Studium und Nachbilden der Antike ihn herbeigeführt, begegnet die Neuzeit mit der Wiedererhebung der Kunst durch dasselbe; dem andern, daß der Protestantismus die Entgeistigung der Kunst verschuldet, tritt die Geschichte des vorigen Jahrhunderts entgegen, indem sie uns alle jene dem Aufschwung der Künste vorausgehenden heilsamen Bewegungen, die religiösen selbst nicht ausgenommen, auf dem Gebiet des Protestantismus zeigt, angeregt und ausgeführt allein durch Männer aus protestantischem Geiste geboren; denn auch Winckelmann wird, trotz seiner Conversion, von Keinem als Vertreter des Katholicismus angerufen werden; von den Künstlern, deren Namen voranstehen unter den Erneuerern, nicht zu sprechen.

Was dagegen als Charakterzug der neuen Zeit hervorgehoben worden, die Ausbildung der Idee des Staats, bei welcher alle Interessen der menschlichen Gesellschaft, die geistigen wie die materiellen, neben einander ihre Berechtigung und Berücksichtigung finden, das trat mit immer größrer Entschiedenheit heraus; und wenn früher die Kunst nur im Dienste der Kirche thätig gewesen, so waren ihr nun alle Stellen der allgemeinen Bildung aufgethan, die weltlichen wie die geistlichen.

Noch aber wäre auch damit nichts gewonnen worden, wäre sie nicht von der eingerissenen Verflachung und Ge-

Einleit.

haltlosigkeit zu Ideen, von Berechnung und Unwahrheit zu Naivetät und Wärme, von schwächlichen Formen zu einem ernsten Styl, von bloßen Nachahmungen zu selbstständigen Schöpfungen übergegangen: und alle diese Wege hatte vor ihr und für sie die deutsche Wissenschaft und Literatur zurückgelegt. Und sie hat sie eingeschlagen! Aber — wie sie in ihrem Auftreten ohnehin an das Herkommen sich nicht gebunden — in umgekehrter Ordnung: zuerst Malerei, dann Bildnerei und zuletzt die Baukunst.

Erster Zeitraum.

Erster Abschnitt.

Mengs und seine Zeitgenossen.

In der Geschichte der Einzelnen wie der Völker geht häufig ein scheinbarer Rückschritt einem entschiedenen Fortschritt voraus und oft wird eigenthümliches Wollen eher durch einen verwandten, als durch einen feindlichen Gegensatz in's Leben gerufen. So sahen wir (im ersten Bändchen) durch Carls d. Gr. Bemühungen um Einführung der antiken Kunstweisen in Deutschland einen nationalen Kunstsinn angeregt, dessen erste Aeußerungen weit hinter den von ihm verworfenen Mustern zurückblieben, dennoch aber der Anfang waren zu dem deutsch-romanischen Baustyl. Der um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts gemachte Versuch, an seiner Statt die antiken Bauformen wieder anzuwenden, führte zur Annahme wo nicht zur Schöpfung des gothischen Styls. In ähnlicher Weise sehen wir in Italien die Nachfolger des Niccola Pisano auf durchaus andern Wegen als die er angebahnt die Wiederherstellung der Kunst und ihre Befreiung von den Fesseln des Byzantinismus verfolgen.

Diese Bemerkungen habe ich vorausgeschickt, zu erklären, 1. Zeitr. warum ich Raphael Mengs an den Anfang dieses Zeitabschnittes deutscher Kunst und nicht, wie Manche wollen, an das Ende des vorigen gestellt. Als der erste, der von der breitgetretenen Straße des Herkommens abwich, öffnete er auch Andern die Augen über das was geschah; aber mit den so geöffneten Augen, im Besitz eines freien Urtheils erkannten sie, daß auch der neu eingeschlagene Weg nicht zum Ziele führe, nicht der ihrige sei, und suchten und fanden den rechten.

Wie der Erbprinz eines regierenden Hauses schon im Schooß der Mutter seiner künftigen Bestimmung entgegen getragen wird, so fand Mengs, als er zuerst das Licht der Welt erblickte, seinen Beruf bereits vorgezeichnet. Sein Vater, Ismael Mengs, ein Miniatur-Maler aus Kopenhagen und Hofmaler des Kurfürsten von Sachsen, hatte im Angesicht des allgemeinen Kunstverfalls beschlossen, in dem ersten Sohne, der ihm geboren würde, der Welt einen Künstler, ja einen Wiederhersteller des guten Geschmacks zu geben. Am 12. März 1728 auf einer Reise nach Böhmen ward ihm in dem Städtchen Aussig an der Elbe dieser Sohn geboren und erhielt von ihm, zum Zeichen seiner Bestimmung, die Namen Anton (nach Correggio) und Raphael, der nach seiner Ueberzeugung beiden größten Maler, die je gelebt. Von seinem sechsten Jahre an wurde der Knabe im Zeichnen, von seinem achten außerdem im Oel-Miniatur- und Email-Malen geübt, und zwar so unausgesetzt und mit so unerbittlicher Strenge und Härte, wie man sie wohl als Strafe, oder zur Erlernung mechanischer Geschicklichkeiten angewendet findet. Den so geschulten Knaben führte der Vater in seinem dreizehnten Jahre nach Rom; aber nicht in die Werkstatt eines der dortigen berühmten Maler, sondern zu — den Antiken. Hier mußte er,

Ismael Mengs.

A. Raph. Mengs.

1. Zeitr. um die Schönheit der Form sich einzuprägen, vom frühen Morgen bis zum späten Abend seine vorgeschriebenen Pensa zeichnen; danach ließ ihn der Vater eine Zeit lang nach den Fresken des Michel Angelo in der Sixstina, hierauf nach Rafael in den Stanzen, und zuletzt nach dem lebenden Modell zeichnen. Nach drei Jahren nach Dresden zurückgekehrt, erregte der junge Mengs durch seine Leistungen die Aufmerksamkeit des Hofs in so hohem Grade, daß er mit einem Jahrgeld ausgerüstet zu weitrer Ausbildung wieder nach Rom gehen konnte. Aus Liebe zu einer jungen Römerin, Margaretha Guazzi, die ihm bei einem Madonnenbild als Modell gedient, die ihm aber als Protestanten von den Aeltern des Mädchens verweigert wurde, trat er zur katholischen Kirche über und ging als kurfürstlicher Hofmaler nach Dresden zurück. In Folge des siebenjährigen Kriegs, der Sachsens Kräfte geschwächt, verlor er seine Stellung und nahm deshalb eine Einladung nach Rom an, in der dortigen Kirche S. Eusebio ein Deckenbild a fresco zu malen. Schon war sein Ruhm so groß, daß ihn der König von Neapel in seine Dienste berief. Hier blieb er indeß nur kurze Zeit und nahm nun seinen dauernden Aufenthalt in Rom, bis er 1761 von König Carl III. von Spanien mit einem Gehalt von 2000 Dublonen zu seinem Hofmaler ernannt wurde. Mit Ehren und Arbeiten überhäuft, ging Mengs nach einem neunjährigen Aufenthalt in Madrid zur Herstellung seiner sehr angegriffenen Gesundheit wieder auf einige Jahre nach Rom, führte daselbst u. a. einen sehr ehrenvollen Auftrag des Papstes Clemens XIV. aus und kehrte 1774 nach Madrid zurück. Inzwischen waren seine Kräfte erschöpft; der König entließ ihn mit einem Jahrgehalt von 3000 Duc. und einem gleichen für seine Töchter, und so sah er Rom 1777 wieder, aber nur um bald sein Grab

da zu finden. Er starb 1779 und liegt in der Kirche von S. 1. Zeitr.
Michele grande begraben. Aber der spanische Gesandte, Ritter Azara, ließ ihm neben Rafael's Grab im Pantheon einen Denkstein setzen und die Inschrift darauf:

Ant. Raphaeli Mengs
Pictori philosopho
Jos. Nic. de Azara amico suo P.
MDCCLXXIX
Vivit annos LI Menses III Dies XVII.

Zu dem Ansehen, in welchem Mengs bei den Höfen von Dresden, Rom, Neapel, Madrid und auch von Petersburg stand (denn Katharina von Rußland hatte ihn gleichfalls auf mannichfache Weise ausgezeichnet) gesellte sich die Achtung der Welt und seiner Berufsgenossen, besonders aber diejenige ausgezeichneter und hochgestellter Männer. Namentlich waren es Winckelmann und der Ritter Azara, welche seine Verdienste um die Kunst vor der Welt erhoben und so hoch schätzten, daß vor ihm selbst der große Urbinate zurückstehen mußte. Ungünstig natürlich mußten diejenigen seiner Zeit- und Kunstgenossen über ihn urtheilen, welche in dem herrschenden Geschmack befangen, in ihm einen Gegner erblickten, der ihnen den Weg vertrat oder neue Gesetze des Wohlgefallens vorschreiben zu wollen schien. Ruhiger und richtiger scheint die Folgezeit seine Bestrebungen und Leistungen beurtheilt zu haben, wie dies namentlich durch Göthe in „Winckelmann und sein Jahrhundert, 1805" geschehen. Eines aber tritt uns, wenn wir sein Leben, seine Werke und seine Beurtheilungen übersehen, unbestritten entgegen: deutsche Vaterlandsliebe bildet bei ihm so wenig als bei Winckelmann je einen Beweggrund seiner Entschließungen und Handlungen. Wohl nannte

1. Zeitr. er, eines Dänen Sohn, sich „Saxo"; aber weder an Sachsen noch gar an Deutschland überhaupt hat er eine Anhänglichkeit gezeigt, welche auch nur von fern als Nationalgefühl zu deuten gewesen wäre.

Gemälde. Die Orte, an denen man Mengs vornehmlich kennen lernen kann, sind Dresden, Rom und Madrid; doch finden sich auch in München, Berlin, Petersburg 2c. nicht unbedeutende Arbeiten von ihm. In dem Museum zu Dresden ist sein Selbstbildniß, ein vortreffliches Pastellgemälde und ein Pfeile spitzender Amor, Halbfigur, eine etwas versüßte Nachahmung des Rafaelischen Engelknaben aus der Sixtinischen Madonna, gleichfalls in Pastellfarben. In der katholischen Hofkirche aber daselbst ist die Himmelfahrt Christi, das 33 F. hohe und 16 F. breite Altargemälde, womit der Künstler bereits 1751 bei seiner Anstellung als kurfürstlich sächsischer Hofmaler beauftragt worden, das er aber erst viele Jahre später in Madrid vollendete. Unverkennbar hat er sich bei einigen Köpfen und im Gesammtfarbenton die Transfiguration Rafael's zum Muster genommen, und sich so vielfach an ältere Vorbilder gehalten, daß man immer auf bekannte Stellen zu treffen glaubt. — Unten im Erdendunkel stehen wie in vorschriftmäßiger Bewegung die Apostel, Maria die Hände über die Brust gefaltet, Magdalena kniet; die mittlere gleichsam in Blau getauchte Abtheilung wird von dem emporschwebenden, fast gänzlich unbedeckten Christus und zwei Engeln von angelernter Grazie eingenommen; in der obersten, von Licht durchdrungenen Abtheilung, wird Gott als Greis mit langem weißen Bart und in ein weißes Gewand gekleidet, die segnende Linke erhoben, von einer Engelschaar getragen. — In Rom sieht man von ihm in der Kirche S. Eusebio sein erstes Frescogemälde, die Verklärung des Heiligen, von Engeln



R. Mengs pinx.

DER PARNASS.

umgeben, noch ganz in der Weise des Pietro da Cortona
componiert, aber von frischer, lebendiger Färbung. — Berühmter und unbedenklich schöner, ja wohl das schönste seiner Werke in Fresco ist das Deckengemälde im Casino der Villa Albani, der Parnaß, davon wir hier einen leicht ausgeführten Umriß mittheilen. Auf freier Höhe vor einer Lorbeerbaumgruppe, unter welcher ein Flußgott liegt mit der Urne der kastalischen Quelle, steht bekränzt Apollo und hält mit der Rechten einen Kranz wie als Siegespreis, während die Linke die Lyra umfaßt. Rechts neben ihm sitzt Mnemosyne, die rechte Hand zum Ohr erhoben, den Blick in sich versenkt, als wolle sie sich auf etwas besinnen; hinter ihr steht Thalia, weiter nach vorn am Boden sitzt Klio mit Schriftrollen, schreibend; neben ihr tanzen Terpsichore und Erato. Auf das Trumm einer dorischen Säule gestützt, steht zur Linken Apolls Kalliope und hinter ihr in declamatorischer Stellung Polyhymnia, wie es scheint einen Gesang recitirend; weiter zurück sitzt Euterpe mit zwei Flöten beschäftigt; im Vorgrund kniet auf einer (Himmels-) Kugel Punkte bezeichnend Urania, und hinter ihr schließt Melpomene mit der Keule in der Rechten und der tragischen Maske auf dem Kopf die Gruppe. Die Gebrechen dieses Bildes, sein gänzlicher Mangel an innerem Zusammenhang, wo jede Figur für sich handelt oder eigentlich nur existirt, die Armuth und Schwäche der Motive, die sehr oberflächliche und äußerliche Charakteristik, die Monotonie und Glätte der Formen und die durchgehend berechnete Schönheit springen in die Augen; daneben aber hat es unbestreitbare Verdienste, welche dasselbe mit Recht an den Eingang der neuesten Kunstgeschichte stellen. Vor allem ist hervorzuheben, daß Mengs in diesem Bilde sich frei gemacht von der durch Giulio Romano und Correggio in die

1. Zeitr. Kunst eingeführten Manier, Deckenfiguren in Verkürzung zu zeichnen, wodurch alle Möglichkeit einer einfachen, ruhigen, wirksamen Anordnung und einer ausdrucksvollen und klaren Zeichnung abgeschnitten ist. Mengs hat sein Bild nicht für die Illusion eines Vorgangs an der Decke componiert, sondern als einen daran ausgespannten Teppich. Dadurch ist es ihm möglich geworden, in der Composition jene Einfachheit und Deutlichkeit wieder zu gewinnen, wodurch die alte Kunst so glücklich sich auszeichnet, und womit allein das Ganze wie die einzelnen Gestalten zur Geltung kommen können. Zu dem auf diesem Wege erlangten sehr günstigen, an classische Werke erinnernden Gesammteindruck kommt eine sehr blühende, klare Farbe, eine über das Ganze ausgebreitete lichte Heiterkeit und eine meisterhafte Behandlung. —

Im Vatican malte Mengs an einer Decke die vier Evangelisten, und sodann in der Camera de' papiri ebenfalls als Deckenbild „die Geschichte, welche über der entrüsteten Zeit die Denkwürdigkeiten niederschreibt"; ihr gegenüber sitzt Moses zwischen zwei Genien; und in den angrenzenden Lunetten spielen Kinder. Es ist eine unklare Allegorie, die weder durch Geschmack in der Anordnung, noch durch Schönheit der Form irgend einen Reiz erhält.

In Spanien findet man viele und große Arbeiten von Mengs: im königlichen Palast zu Madrid die Apotheose Trajan's und den Tempel des Ruhms, die Tages- und Jahreszeiten, den Hof der Götter ꝛc.; in einem Theater „die Zeit, welche das Vergnügen entführt." Daselbst ist auch das berühmte „Noli me tangere" von ihm und die Geburt Christi, ein Gemälde, dem man es ansieht, daß er Correggio's Nacht nicht nur nachahmen, sondern durch etwas mehr Ordnung in

den Linien und durch etwas regelrechtere Physiognomien über- f. Zeitr.
treffen gewollt.

Petersburg besitzt fünf ziemlich große Gemälde von ihm: eine Predigt Johannis, eine Ausgießung des h. Geistes; das Urtheil des Paris; Perseus und Andromeda; Apoll unter den Musen (1761); die Verkündigung.

In Wien ist wohl der h. Petrus im Belvedere das bedeutendste Werk von ihm, und in München sein Selbstbildniß in der Pinakothek.

Außer diesen und vielen anderen Werken der Malerei Literar. Werke.
hinterließ Mengs auch eine Anzahl kunstliterarischer Arbeiten, die bei der Beurtheilung seines künstlerischen Charakters jedenfalls von Belang sind. Er hat über die Niobidengruppe, über die Gemälde der königlichen Gallerie in Madrid, über Leben und Werke des Correggio, ferner einen „praktischen Unterricht aus der Malerei" u. m. a. geschrieben. Die Summa seiner Ansichten über den richtigen Weg zur Kunstbildung hat er in der Schrift niedergelegt, welche unter dem Titel „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei" 1765 von J. H. Füßli mit einer Widmung an Winckelmann herausgegeben wurde und später in italienischer Uebersetzung erschien. In dieser Schrift, in welcher er übrigens den Begriff der Schönheit mit dem der Vollkommenheit, und den passiven Geschmack mit dem activen, schöpferischen vermengt, stellt er die einzelnen Vorzüge und Eigenthümlichkeiten der drei „größten Maler", Rafael, Correggio und Tizian zusammen nach Zeichnung, Licht- und Schattengebung, Colorit, Composition, Draperie, Harmonie, und daneben die Antiken mit dem „Geschmack der Schönheit und Vollkommenheit", und kommt zu dem Schluß, daß „der Maler, so den guten, das ist den besten Geschmack

1. Zeitr. finden will, aus diesen vieren den Geschmack kennen lernen soll: aus den Antiken den Geschmack der Schönheit; aus Rafael den Geschmack der Bedeutung oder des Ausdrucks; aus Correggio den Geschmack der Gefälligkeit oder Harmonie; aus Tizian den Geschmack der Wahrheit oder Farben.

Die Mangelhaftigkeit dieser bereits im siebenzehnten Jahrhundert von den Carracci's in Bologna dem Kunstverfall entgegengestellten Theorie des Eklekticismus leuchtet jetzt Jedermann ein; allein in einer Zeit, die kein Auge mehr hatte für den Reiz der Einfachheit in der Kunst, die sich nach dem Vorbild eines Pietro da Cortona und Bernini nur in starken Contrasten der Stellungen, Bewegungen, Linien und Massen gefiel und das Studium der Form gänzlich vernachlässigte, mußte die Lehre von Mengs als eine gewaltige Neuerung erscheinen und junge Talente zu Nachdenken und Nacheiferung aufmuntern.

Charakteristik. Als ausübender Künstler hat Mengs erreicht, was ohne Genie, bei unverkennbaren technischen Anlagen und anhaltendem Fleiß, mit Verstand und Einsicht nach den in seinen Schriften niedergelegten Ansichten über die Aufgaben seines Berufs zu erreichen möglich war. Nicht selten verirrte er sich schon bei der ersten Auffassung eines Gegenstandes, in der Meinung poetisch zu sein, über die Grenzen des guten Geschmacks in dunkle Allegorien, wie z. B. wo er die Geschichte schreibend darstellt über der erzürnten Zeit. Mit der Gabe der Erfindung nur dürftig ausgestattet, hatte er für das Bedeutsame der Anordnung keinen Sinn, wenn er auch der ihm möglichsten Einfachheit sich dabei befleißigte. Ebenso wenig war er befähigt, Handlungen oder Gestalten reich und rich-

tig motiviert darzustellen. Ohne eigenen schöpferischen Formensinn war er in der Zeichnung auf die Nachahmung theils der Natur, theils erlesener Kunstwerke angewiesen, und hier tritt das Verdienstliche wie das Mangelhafte seiner Bestrebungen am deutlichsten hervor. Da er in der Schönheit, und zwar in der idealen, über die Natur erhabenen Schönheit das höchste und einzige Ziel der Kunst und in der antiken Plastik die vollendete Schönheit sah, kam er dahin, deren Formen in seine Gestalten, ja selbst in seine Naturstudien überzutragen, derart, daß diese bloße Abstractionen der Antike wurden. Während er indessen so seine Schöpfungen vor Vermischung mit der gemeinen Wirklichkeit sicherte, entfernte er sie — in der obendrein unterschied- und urtheilslosen Werthschätzung aller, der späteren wie der früheren Werke antiker Kunst — zugleich so weit vom Leben, daß sie die Sinne nicht mehr mit dem Schein der Wahrheit treffen. Wenn er nun aber schon bei den Theilen des Körpers und deren festumschriebenen Formen seine Absicht nicht erreichte, wie viel weniger konnte er in der Gewandung etwas leisten, bei welcher weder die Natur, noch die antike Plastik, noch die großen Maler ausreichende Hülfe leisten, wenn nicht eigener Formensinn, Phantasie und Geschmack dem Künstler zu Gebote stehen! 1. Zeitr.

Dazu übersah Mengs unter den Bemühungen um die Schönheit einzelner Formen nicht nur leicht die Schönheit des (vornehmlich durch die Schönheit der Bewegung bedingten) Gesammteindruckes, sondern er gelangte auch nicht zur Beseelung der Form, zum geistigen, ja nur zum lebensvollen Ausdruck, so daß seine Gestalten mit aller Schönheit und Idealität kalt lassen; und indem er das Charakteristische als eine Beeinträchtigung der Schönheit vermied, mußte er in

1. Zeitr. eine Einförmigkeit gerathen, gegen deren Langweiligkeit keine Götterversammlung Schutz gewährt.

Was sein Colorit betrifft, so muß es auffallen, daß uns die von ihm anempfohlene Nachahmung Tizian's in seinen Werken nirgends grell entgegentritt, so daß er praktisch Zeugniß abgelegt hat für die Unverträglichkeit idealistischer Zeichnung und venetianischer Färbung. Er hatte klare, kräftige Farben, und wußte — wie man vornehmlich am Parnaß in der Villa Albani sieht — sie voll zu nehmen, harmonisch zu stimmen und gut zu verbinden.

In technischer Geschicklichkeit hat er eine hohe Vollkommenheit erreicht, und obwohl ausgezeichnet als Oel- und Frescomaler, so ist er doch ganz besonders bewundernswürdig in seinen Pastellgemälden, für die er durch eine eigenthümliche Behandlung nicht nur die ganze Kraft der Oelfarbe erreichte, sondern auch eine bis jetzt gegen alles Verblassen geschützte Dauer gewonnen hat.

Winckelmanns Urtheil. Das hier ausgesprochene Urtheil über Mengs dürfte gegenwärtig wohl mit dem allgemein angenommenen übereinstimmen. Das Lob seiner Zeitgenossen klingt freilich ganz anders; und da es auch zur Geschichte gehört, darf es hier nicht übergangen werden. Winckelmann (Gesch. der Kunst des Alterthums III. 6. §. 12) sagt von ihm: „Der Inbegriff aller Schönheiten in den Figuren der Alten findet sich in den Werken Anton Raphael Mengs, des größten Künstlers seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit. — Er ist als ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Raphael erweckt worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen. Nachdem die deutsche Nation stolz sein konnte auf einen Mann, der zu unserer Väter Zeiten die Weisen er-

leuchtet und Samen von allgemeiner Wissenschaft unter allen Völkern ausgestreut (Leibnitz), so fehlte noch an dem Ruhme der Deutschen, einen Wiederhersteller der Kunst aus ihrem Mittel aufzuzeigen und den deutschen Raphael in Rom selbst, dem Sitz der Künste, dafür erkannt und bewundert zu sehen.“ 1. Zeitr.

Mengs hatte keine Schüler, aber gern war er mit seinem Rath Allen zu Diensten, die sich an ihn wandten. Unter diesen war indeß Keiner, der mit seinen Leistungen in die Entwickelung der Kunst eingegriffen. Knoller, Guiebal und Unterberger, die hier vor Anderen zu nennen wären, sind unter dem Ernst des Studierens, den sie von ihm angenommen, handfertige, geschickte Leute geworden; mehr nicht. Von Knoller war bereits im dritten Bändchen die Rede. Guiebal arbeitete im Würtembergischen, ist aber seiner Geburt nach Franzos. Schüler.

Christian Unterberger, geb. zu Cavalese im südlichen Tyrol 1732, gest. zu Rom 1798, zeichnete sich durch blühende Farbe und große Gewandtheit aus, weßhalb er auch von Mengs bei den vaticanischen Arbeiten als Gehülfe angenommen wurde, auch selbstständig zu großem Ruhm und vieler Beschäftigung gelangte. In vielen Kirchen von Italien und Tyrol finden sich Decken- und Altarbilder von ihm; in der Villa Borghese zu Rom malte er verschiedene mythologische Gegenstände an die Plafonds. Ein eigenthümlicher Geist spricht um so weniger aus ihm, als er von Anfang an zur Manier des Pietro da Cortona neigte und nicht einmal in der Nachahmung großer Muster an den Ernst von Mengs streifte. Christ. Unterberger.

Dagegen machte dessen Lehre und Beispiel eine überraschende Wirkung auf einen anderen Künstler, der sich mit

1. Zeitr. Liebe und Bewunderung an ihn angeschlossen, und dem auch ein entschiedenes Talent nicht abgesprochen werden kann.

Joh. Heinrich Füßli. Joh. Heinrich Füßli, geb. zu Zürich 1742, gest. zu London 1825, anfangs Theolog, später in Berlin allmählich zur Kunst übergegangen, kam — nach einem längeren Aufenthalt in England und Frankreich — nach Rom, wo er mit Winckelmann und Mengs bekannt wurde. Er gab 1765 des Letzteren o. e. Schrift „über die Schönheit ꝛc." heraus und widmete sie Winckelmann. Die große Verehrung, welche er in der Vorrede dem Verfasser (Mengs) bezeigt, könnte zu der Annahme berechtigen, daß er als Künstler den dort vorgezeichneten Weg eingeschlagen habe. Dem ist nicht so. Weder Rafael, noch Tizian oder Correggio übten einen Einfluß auf Füßli; im Besitz und Bewußtsein einer starken Eigenthümlichkeit, die sich im Abenteuerlichen, Uebermächtigen und Gewaltsamen wohlgefiel, fühlte er sich mehr von Michel-Angelo, als einem anderen Meister angezogen, und studierte mit Eifer ausschließlich dessen Werke. Aber nicht vertraut genug mit der Natur, von den Göttinnen der Anmuth nicht geleitet und unsicher über die Grenzscheide zwischen Poesie und Unwahrheit, führte ihn seine Begeisterung in gänzlicher Verkennung seines großen Vorbildes zu Uebertreibungen aller Art in Stellungen und Bewegungen, so gut wie in Formen, so daß er in's Phantastische, Barocke und Theatralische verfiel, wofür er noch außerdem gern Grausen erregende Gegenstände, Hexen, Gespenster ꝛc., und eine düstere Beleuchtung wählte. Auf dem Züricher Rathhaus ist ein Oelgemälde von ihm: „Die Gründung der Schweizer Freiheit." In England, wo die meisten Arbeiten von ihm getroffen werden, malte er „das Gespenst des Dion, den Zug der Schatten im Elysium, ein vom Alp gedrücktes schlafendes Mädchen, Theseus und Ariadne

beim Eingang in's Labyrinth, die im Wahnsinn wandelnde l. Zeitr.
Lady Makbeth, Ugolino im Hungerthurm" und viele ähnliche Gegenstände.*) Auch hat er Vorlesungen über die Malerei in englischer Sprache herausgegeben. (Lectures of painting delivered at the Royal Academy, with additional observations and notes. 4.)

In dieser Zeit der Morgendämmerung der deutschen Kunst und in der Nähe von Winckelmann und Mengs begegnen wir einer überraschend lieblichen Erscheinung, der reichbegabten und früh entwickelten Künstlerin Angelica Kauf- Angelica Kaufmann.
mann, verehelichten Zucchi. Eines Malers Tochter, geboren zu Chur in Graubündten 1741, bildete sie ihr Talent, das schon in ihrem 10. Jahre allgemeine Bewunderung erregte, zuerst in Schwarzenberg im Bregenzerwald, der Heimath ihrer Aeltern, alsdann in Como und Mailand und seit 1763 in Rom aus. 1766 ging sie nach London, wo sie sich von Seite des Hofs und der Großen vieler Ehren zu erfreuen, aber auch das Unglück hatte, von einem Betrüger, der sich für einen Grafen Horn ausgab, während er nur dessen bereits verheiratheter Kammerdiener war, zu einer heimlichen Ehe verleitet zu werden, die nach entdeckter Büberei sogleich für ungültig erklärt wurde. 1781 heirathete sie den damals in London lebenden venetianischen Maler Zucchi, mit welchem sie abwechselnd in Rom und Neapel lebte. Sie erfreute sich eines großen Ruhmes, vieler bedeutender Bestellungen und der Freundschaft ausgezeichneter Männer und Frauen, von denen ich nur Göthe und Friederike Brunn nennen will. Sie starb in Rom 1807, und ihre Büste wurde im Pantheon

---

*) Gestochen sind nach Füßli: Oedipus, K. Lear, W. Tell, die drei Hexen aus Makbeth.

1. Zeitr. aufgestellt. Ihre Compositionen sind schwach und arm an Phantasie. Sanftheit ist der vorherrschende Charakterzug ihrer künstlerischen Natur; sie ist weich bis zur Sentimentalität und anmuthig bis zur Süßigkeit; sie folgt dem von Mengs angeregten Idealisieren der Formen, ohne jedoch seine Strenge und Bestimmtheit der Zeichnung sich anzueignen, deren Mangel sie durch Wärme des Gefühls und durch ein duftiges Verblasen der Farben zu ersetzen sucht. Sehr vielmal hat sie ihr eigenes Bildniß gemalt. In der Pinakothek von München ist außer demselben Christus und die Samariterin am Brunnen von ihr; im Dresdener Museum ist die von Theseus verlassene Ariadne, ein weinender Amor zu ihren Füßen; im Belvedere zu Wien: Arminius nach dem Sieg im Teutoburger Walde heimkehrend, von Thusnelden mit einem Eichenkranz begrüßt, während Jungfrauen ihm Blumen streuen und ein greiser Sänger den Bardit anstimmt; ferner die Trauer um Pallas, den Sohn Evanders, den Turnus im Kampfe getödtet. Der Gefallene liegt in einem mit Blumen durchflochtenen Korbe und wird unter dem Wehklagen der Frauen von Aeneas mit einem goldgestickten Purpur bedeckt. — In Burleighhouse, dem Sitz des Lords Exeter in Northamtonshire in England, werden funfzehn Gemälde von Angelica aufbewahrt, darunter „Fama, welche Shakespeare's Grab schmückt", und drei Bilder aus der Geschichte von Abälard und Heloise. — In der katholischen Kirche zu Chur ist eine Madonna in der Glorie von ihr und eine andere in Schwarzenberg, dem Heimathort ihrer Aeltern, im Bregenzer Walde.

Friedr. Heinrich Füger. Gleichfalls in der von Mengs eröffneten Bahn bewegte sich Friedr. Heinrich Füger aus Heilbronn, geb. 1751, gest. zu Wien 1818. Er suchte das Ideal in möglichster

Entkörperung der Natur, ohne zu besonderer Begeistigung zu gelangen; durch Lichtergießungen eigener Art entrückte er seine Darstellungen der Wirklichkeit und ordnete sie nach conventionellen Vorschriften; bei dürftiger Phantasie und geringem Formensinn legte er den größten Werth auf einen anziehenden Vortrag, auf Fertigkeit und Gewandtheit. Dennoch spricht sich in der Wahl der Gegenstände ein bestimmtes, vom Wehen des Zeitgeistes berührtes Gefühl aus, und in der Technik des Malers hat er große Vollkommenheit erreicht. Klopstocks Messiade hat ihn zu vielen Zeichnungen und Gemälden gereizt, die später in Kupferstich von John, Leypold und Reindel herausgegeben worden, und die er selbst als seine besten Sachen hochhielt. Am liebsten wählte er große Begebenheiten aus der römischen Geschichte und Erzählungen der griechischen Mythe für seine Darstellungen: „Den Tod Cäsars, des Camillus Rückkehr aus dem Exil, Coriolan, Brutus als Richter seiner Söhne, den Tod des Germanicus &c.," des Prometheus Befreiung durch Herkules, den Tod der Alceste, Homer und das Griechenvolk, Orpheus im Orkus &c., davon die mehrsten in Wien zu finden sind. Auch sind fast alle durch den Stich vervielfältigt.

1. Zeitr.

Auch **Anton Maron** aus Wien, geb. 1773, gest. zu Rom 1808, schloß sich eng an Mengs an, beschränkte sich aber vornehmlich auf Bildnißmalerei. Doch machte er gemeinschaftlich mit Mengs Zeichnungen nach den antiken Wandgemälden der Villa Negroni und gab sie (11 Blätter) im Kupferstich heraus. — Eine sehr ähnliche Stellung nimmt **Wilhelm Böttner** aus Cassel ein, geb. 1752, gest. 1805. Sein Hauptfach war das Bildniß; doch hatte er auch mit Erfolg antike Malereien copiert oder nachgeahmt; wie denn sein Jupiter und Ganymed im Wesentlichen mit jenem Ge=

Anton Maron.

Wilhelm Böttner.

1. Zeitr. mälde übereinstimmt, welches Winckelmann als ein altrömisches in sein Werk aufgenommen, das aber Mengs zum Urheber haben soll.

Joseph Bergler. Joseph Bergler aus Salzburg, geb. 1753, gest. zu Prag als dasiger Akademie-Director 1829, lebte von 1781—1786 in Rom, wo er sich vornehmlich an Maron anschloß. Er ist der handfertigste und fruchtbarste Künstler dieser Periode; seine Werke sind kaum zu zählen; doch scheint es, daß sein Ruhm ihn nicht lange überlebt hat. — Das Franz Caucig. Gleiche dürfte von Franz Caucig aus Görz (geb. 1742, gest. 1828 in Wien) gelten. Griechische Mythologie und Geschichte zogen ihn vornehmlich an; doch haben auch viele Kirchen in Böhmen und Oesterreich Altargemälde durch ihn J. August Nahl. erhalten. — Joh. August Nahl aus Clanne bei Bern, geb. 1752, gest. zu Cassel 1825, der sich in früheren Leistungen Albani's leichte und charakterlose Darstellungen aus der Mythologie zum Vorbild genommen, dabei der Landschaftmalerei sich befleißiget, verdankt seinen, freilich nur vorübergehenden Ruhm der Gesellschaft der Weimarschen Kunstfreunde, welche ihm für die Lösung der Aufgaben von 1800 und 1801 „Hektors Abschied von Andromache" und „Achilles am Hofe des Lykomedes" den ersten Preis zuerkannten.

Zu den Künstlern, welche sich gleichzeitig in dieser Richtung Philipp Friedrich v. Hetsch. einen Namen gemacht, gehören noch Philipp Friedrich v. Hetsch aus Stuttgart, geb. 1758, gest. daselbst 1840. Jos. Schöpf. Jos. Schöpf aus Telfs im Oberinnthal, geb. 1745, gest. zu Innsbruck 1822, von welchem viele Kirchen in Tyrol und auch manche bayrische mit Gemälden in Oel und in Fresco versorgt worden; u. m. A.

Noch haben auch Ph. Jac. Becker aus Carlsruhe, Friedr. Bury aus Hanau, Joh. Georg Schütz aus

Frankfurt, Friedr. Georg Weitsch aus Braunschweig[1] u. A. zu ihrer Zeit Namen und Anstellungen durch ihre Kunst gewonnen: ein dauernderes, wenn auch nicht gerade ruhmvolleres Gedächtniß hat sich der Künstler erworben, der für sich und für sie Alle die Waffen ergriff, als die Verkünder und Schöpfer einer neuen Epoche auf dem Schauplatz künstlerischer Thätigkeit erschienen: Friedrich Müller aus Creuznach, bekannt unter dem Namen „Maler Müller" oder auch „Teufels-Müller", geb. 1750, gest. zu Rom 1825. Von seinen künstlerischen Leistungen hat keine (soviel bekannt) eine öffentliche Stelle gefunden. In Rom erzählt man noch immer von einem Gemälde, Ulysses, wie er den Schatten des Ajax aus der Unterwelt beschwört, daran er viele Jahre gearbeitet und stellenweis so viel Farbe aufgetragen, daß ein völliges Relief entstehen mußte. Noch absonderlicher war ein Bild der Hölle von ihm (das ihm seinen Spitznamen zugezogen), in welcher unzählige Teufel und Teufeleien im wildesten Durcheinander dargestellt waren. Beide Bilder sollen noch in irgend einem verlassenen Studium in Rom stehen. Als das vorzüglichste seiner Bilder ward ein Jason genannt. Müller war auch zugleich Dichter. Er hat eine „Genofeva", einen „Faust", ferner „Adams erstes Erwachen", eine „Niobe" u. a. m. geschrieben, welche in Heidelberg bei Mohr 1811 in 3 Bänden erschienen. Wohl ist ein eigenthümliches Wollen und auch geistige Begabung unverkennbar; aber Mangel an Formensinn und Geschmack machen diese Dinge so ungenießbar wie seine Malereien.

So verschieden nun auch die Bestrebungen und Richtungen der Nachahmer und Nachfolger von Mengs waren, so war doch auch Allen wieder etwas gemeinsam. Aber obschon gerade dies Gemeinsame das Charakteristische war, so fehlte

[1] Zeitr.

Friedrich Müller.

I. Zeitr. es doch an einer Persönlichkeit, in welcher Alle den Vereinigungspunkt gefunden hätten. Da trat der Franzos David auf und gab der allgemeinen Denkweise den entschiedenen Ausdruck. Unterstützt durch ein großes Talent, vornehmlich aber durch sein Ansehen als Maler der französischen Revolution, ward er Gesetzgeber für die ganze europäische Kunstbildung. Zuerst galt es im Zeichnen nach der Antike (ohne Unterschied) sich Formen anzueignen, die man alsdann beim Naturstudium, d. h. bei dem Nachbilden des akademischen Modells, anwandte. Für die Darstellung suchte man sich Motive in anerkannten Kunstwerken, oder nahm, um recht lebendig, poetisch und ausdrucksvoll zu werden, seine Vorbilder vom Theater. Erfindung, Geschmack und Formensinn kamen nicht in Betracht, und wie Mengs seine Schüler in der Malerei an die Nachahmung der Antike gewiesen, so waren nun Modell und Gliedermann die unausweichlichen, aber auch unersetzlichen Hülfsmittel geworden. Man suchte das Heil in der genauen Nachbildung einzelner Stellen nach der Natur; von Erfindung hatte man keinen Begriff, und mit Hülfe eines Apparates von Wachs-, Glieder- und Thonpuppen, Woll- und Seidenzeugen, Beleuchtungskasten u. dergl. suchte man sich die Sache leicht oder überhaupt möglich zu machen. So wenig auch das künstliche Pathos und eine süßliche Sentimentalität die Dürftigkeit der Phantasie und den Mangel an Empfindung zu verdecken vermochten, so langweilig im Grunde Darstellungen werden mußten, an denen nur dem Vortrag, der Geschicklichkeit des Malers, ein Werth beigelegt wurde, so schien es doch, als gehe die Kunst mit dem großen Anhange, den sie hatte, auf diesem Wege Hand in Hand mit dem gestaltenden Geiste der Zeit. Dem war aber nicht so: das Bedürfniß einer neuen und eigenthümlichen, innerlich

David.

wahren, lebendigen und geistig hohen Kunst war vorhanden und traf glücklicher Weise zusammen mit dem Bewußtsein von Kräften, die der Aufgabe gewachsen waren. 1. Zeitr.

Ehe wir uns indeß diesem Ereigniß zuwenden, wollen wir noch bei ein Paar Erscheinungen kurz verweilen, die an unserm Wege stehen. Inmitten der herrschenden Ueberschwänglichkeit und verflüchtigenden Idealisierung auf dem Gebiet der Historienmalerei, steht ein Künstler, der das wirklich ihn umgebende Leben erfaßt und bis in seine kleinsten und feinsten Körper- und Seelenzüge schildert: Daniel Nicolaus Chodowiecky aus Danzig, geb. 1726, gest. zu Berlin 1801. Durch ihn haben wir ein klares und treues Bild der Gestalten und Physiognomien seiner Zeit, ihrer Trachten, Bewegungen, Gewohnheiten und Sitten, und zwar von allen Ständen der Gesellschaft. Er besaß eine Kraft der Individualisierung gleich den alten Holländern und war unübertrefflich im Ausdruck der Mienen, wobei er indeß am glücklichsten war, wenn leiser Spott und Ironie die Hand ihm führten, oder auch wenn es galt, deutsche Gemüthlichkeit zu schildern. Aber es war ihm seine Grenze gezogen. Sobald er die Wirklichkeit, die Gegenwart verließ, verließ ihn auch die künstlerische Anschauungskraft, er wurde unbedeutend und bei idealen Gegenständen geist- und geschmacklos. Er beschränkte sich großentheils auf Darstellungen in sehr kleinem Format, die er in der Regel selbst radierte und wovon — bei seinem staunenswürdigen Fleiß und Geschick — eine fast zahllose Menge existiert. Zu den vorzüglichsten gehören die Blätter zum Berliner Kalender, Anekdoten aus dem Leben Friedrichs II., Modethorheiten, Heirathsanträge, die Kupfer zu J. Stilling's Jugendjahren, zu Hippel's Lebensläufen, zu Sophiens Reisen, die Scenen des häuslichen Lebens in Lang's Taschenbuch, u.

Daniel Nicolaus Chodowiecky.

1. Zeitr. a. m. Auch die französische Revolution hat er großentheils trefflich geschildert, dagegen erscheint er sehr schwach in den allegorischen Figuren zur Offenbarung, in den Bildern aus dem Leben des Erlösers, zu Hermes Predigten, zu dem Messias von Lavater u. dergl. m.

Philipp Hackert. Ein andrer, gleichfalls ganz auf das Reale gerichteter Künstler war Philipp Hackert aus Prenzlau, geb. 1737, gest. zu Florenz 1807. Nach einem längern Aufenthalt in Norddeutschland und Frankreich begab er sich nach Rom, später nach Neapel, wo ihm die Stelle eines Hofmalers wurde. Treue, Fleiß und Geschicklichkeit sind die Haupteigenschaften dieses Künstlers; er zeichnete besser, als er colorierte, vornehmlich Bäume, wie denn die Bezeichnung „Baumschlag" auf ihn und seine Charakterisierung des Laubes zurückzugehen scheint. Er beschränkte sich auf An- und Aussichten, ohne sich um Schönheit und Harmonie der Linien, um Stimmung oder charakteristische Auffassung viel zu kümmern; da er aber vornehmlich die Umgegend von Rom und die Umgebungen Neapels zu Gegenständen für seine Bilder wählte, und da hier die Natur selbst dem Künstler alle Mühe der schönen und dichterischen Composition erspart hat, so konnte es dem Maler, der sich mit ehrlicher Wahrhaftigkeit an sie hielt, nicht an Anerkennung, an weitreichendem Ruhme fehlen; wie ihm denn auch nach seinem Tode das Glück zu Theil geworden, an Göthe einen wohlwollenden Freund und hochschätzenden Biographen zu finden.*)

*) Göthe's Werke, Ausg. l. H. Bd. 37.

1. Zeitr.

Zweiter Abschnitt.

Carstens. J. Koch. Schick. Wächter.

Aus dem Bisherigen war zu sehen, daß eine neue Bewegung in den Kunstkreisen eingetreten war, daß man die ausgetretene Bahn verlassend neue Wege gesucht. Durch Mengs einer= und David anderseits waren die neuen Wege eröffnet und damit die Frage aufgeworfen worden, ob sie die rechten seien? War noch ein Funke selbstständigen, schöpferischen Kunstgeistes vorhanden, so mußte er jetzt angefacht werden; der Genius der deutschen Kunst mußte mit Nein! antworten. Und er hat so geantwortet, und zwar auf dem Gebiet der Bildnerei so gut wie auf dem der Malerei. Aus dem hohen Norden, aus der Tiefe des germanischen Geistes geboren, kamen zwei Künstler, die eine thatsächliche Antwort gaben, der Maler Carstens aus Schleswig und der Bildhauer Thorwaldsen aus Island. Daß die Kunst eine Sprache sei, in der man von allem Großen und Schönen in der Geschichte, in der man von göttlichen Dingen, ja zu Gott selbst reden könne; daß man deßhalb Gedanken, Empfindungen, Anschauungen in sich haben, und sodann sich einer Ausdrucksweise bedienen müsse, die ihnen gemäß wäre, die sich zu ihnen genau verhalte, wie das Wort, dessen Stärke ja in der Wahrheit liegt; daß alles, was zum Geiste reden sollte, auch aus dem Geiste geboren, nicht von außen zusammgetragen sein müßte, — dieses Bewußtsein war die Quelle der neuen Bestrebungen, die nothwendig um so entschiedener sich aussprachen, als es nicht eine unvollkommene, noch nicht ganz gebildete, unbeholfene und unscheinbare, sondern eine überbildete, glänzende, sehr ge=

1. Zeitr. schickte, aber durchaus unwahre oder herzlose Productionsweise zu verdrängen galt. So kam es, daß ein scheinbar nur äußerlicher Unterschied, ein ästhetischer Principienstreit ein Kampf der Gesinnung ward, der wie jeder ähnliche, seine Märtyrer forderte, und der von allen, die aus Beruf in ihn eingetreten, bis auf diese Stunde mit demselben Feuer wie von Anfang an gegen jede Wiederkehr der alten Leerheit und Lüge fortgeführt wird.

Ein solcher Märtyrer war Carstens; sein Leben ist in der That eine Reihe von Drangsalen, in welche kaum ein andrer Schein des Glücks gefallen, als das klare Bewußtsein seines Künstlerberufes.

Asmus Jacob Carstens. Asmus Jacob Carstens*), Sohn eines Müllers zu St. Jürgen, einem Dorfe bei Schleswig, erhielt seine ersten Kunsteindrücke durch die Gemälde von Jurian Ovens**) in der Domkirche dieser Stadt. Den Plan, dem nach er seinen Wünschen gemäß zu einem Maler in die Lehre kommen sollte, vereitelte seiner Mutter Tod; die Vormünder verurtheilten ihn zum Weinhandel. Da geschah es nach fünf Jahren zufällig, daß ihm auf einer Geschäftsreise in Lübeck ein Buch in die Hand kam, in welchem von den Werken Rafaels und Michel Angelo's Bericht gegeben war. Zum ersten Male waren diese Namen vor sein Auge gekommen und sie entschieden über sein Leben. Er gab den Handel auf, ging nach Kopenhagen und widmete sich (bereits 22 Jahre alt) der Kunst. Einen un-

*) Ausführliche Mittheilungen in dem Buche: Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts von Carl Ludwig Fernow. Leipzig, 1806.

**) Jurian Ovens aus Amsterdam (oder Tönningen), geb. 1600, gest. in Friedrichstadt 1678.

vergleichbaren Eindruck machten hier die Abgüsse der Antiken auf ihn; sie wurden sein täglicher Umgang; aber in die gewöhnliche Methode sie zu studieren konnte er sich nicht finden. Statt, wie Andere, sie abzuzeichnen, oder wohl gar sich nach ihnen im Zeichnen zu üben, suchte er durch fortgesetzte aufmerksame Betrachtung ihre Formen, Verhältnisse und Bewegungen so sich einzuprägen, daß er sie daheim in beliebiger Ansicht aus dem Gedächtniß zeichnen konnte. Griechische und römische Classiker gaben seiner Phantasie die ersten Bilder, um deren Darstellung es ihm zu thun war; Rafaels „Loggien" und das „Malerbuch von Lairesse" machten ihn mit den Gesetzen der Composition bekannt. Da die von der Akademie vorgezeichneten Studienwege in ganz entgegengesetzter Richtung lagen, war an ein Verhältniß zwischen ihr und ihm nicht wohl zu denken, und so konnte es zu nichts führen, daß er durch den Kammerherrn v. Warnstädt, einen ausgezeichneten Kunst- und Künstlerfreund, dem Erbprinzen Friedrich, Präsidenten der Akademie, angelegentlich empfohlen war, es kam sehr rasch zu einem Zerwürfniß. Empört über eine, nach seiner und vieler andern Akademiker Ansicht, nur aus Parteilichkeit ertheilte Prämie an einen Unwürdigen mit Hintansetzung eines Würdigern, wies er die ihm vom Prof. Abildgaard zuerkannte und vom Prinzen dargebotene silberne Medaille zurück, was natürlich seine Entfernung von der Akademie zur Folge hatte. So war auch äußerlich ein Bruch zwischen der neuen Kunst und der Akademie, der Repräsentantin der alten, eingetreten, ein Fall, der sich später auf den Akademien zu Düsseldorf, Wien und München in sehr ähnlicher Weise wiederholte.

Sieben Jahre hatte Carstens in Kopenhagen auf mühselige Weise sich erhalten und Reisegeld zu einer Wanderung

 nach Italien erübrigt. Im Frühjahr 1783 ging er zum ersten Male über die Alpen, wurde aber schon in Mantua durch die Werke Giulio Romano's so gefesselt, daß er vier Wochen lang täglich nach dem Palazzo del T ging, um seinem Gedächtniß die geistreichen Erfindungen von Rafaels großem Schüler bis zur Verwandlung in Fleisch und Blut einzuprägen. Darüber war sein Erspartes so weit aufgezehrt, daß er umkehren mußte, und mit genauer Noth Deutschland wieder erreichte.

Er ging nach Lübeck und verlebte da fünf Jahre in künstlerischem Schaffen, aber auch in bitterster Armuth und ohne alle Aussicht in die Zukunft. Da verschaffte ihm die Menschenfreundlichkeit des Rathsherrn M. Rodde, der die außerordentlichen Eigenschaften des Künstlers erkannte, die Mittel nach Berlin zu gehen. Hier bald wieder der größten Dürftigkeit Preis gegeben, entschloß er sich zu „Moriz Götterlehre" und „Ramler's Mythologie" Zeichnungen zu machen. Zugleich aber fertigte er eine große Zeichnung vom „Sturz der Engel" und brachte sie 1790 auf die Ausstellung. Dieser Zeichnung und der Verwendung des Prof. Moriz verdankte er eine Professur an der Akademie mit 150 (später 250) Thlrn. Gehalt; zugleich hatte er damit die Aufmerksamkeit und Freundschaft des Architekten H. Chr. Genelli erworben und erhielt durch diesen den Auftrag des Ministers v. Heinitz, einen Saal im Palais Dorville in Fresco auszumalen. Leider sind diese Bilder — Komus, der Gott des Lebensgenusses in neun Momenten auf neun Feldern, von der Vorbereitung zu seinem Tanze bis zum Umsinken in Berauschung, ferner Apoll und Mnemosyne und die Musen in elf Feldern — später zerstört worden. Sie wendeten ihm aber (bei der Einweihung des Saales, wo er vom Minister dem Könige vorge-

stellt wurde) die allerhöchste Gnade zu und die Bewilligung einer Reise nach Rom mit jährlichen 450 Thlrn. (auf zwei Jahre). Damit waren die höchsten Wünsche des Künstlers erfüllt; nach einer kaum zweimonatlichen Reise kam er im September 1792 in Rom an. 1. Zeitr.

Zuerst war es Michel Angelo, dessen großer Genius den seinigen mit Allgewalt anzog und festhielt; bald aber neigte er sich mehr nach Rafael hin, in dessen Styl er das Verhältniß der Kunst zur Natur auf ein reineres Ebenmaß gebracht sah, wenigstens in allen Dingen, die nicht durch ihre inwohnende Bedeutung hoch über der Natur stehen. Von den antiken Bildwerken wirkten keine so mächtig auf ihn, als die Colosse von Monte-Cavallo.

Unter den deutschen Künstlern fand er, wie vorauszusehen war, keinen auf der von ihm betretenen Bahn, und er sah nicht nur sogleich, daß er ohne sie auf derselben fortgehen müsse, sondern auch, daß er sie bald alle zu Gegnern haben würde. Ebensowenig hatte er sich anfangs der Gunst derjenigen zu erfreuen, welche die Kunstwissenschaft zu ihrem Berufe erwählt.

Hofrath Reifenstein.

Der einflußreichste unter diesen damals in Rom lebenden Gelehrten war der kais. russische Hofrath Reifenstein, nach Winckelmann's Tode der angesehenste Führer der Fremden, und Vermittler für Aufträge an Künstler. Man darf aber nur seine Vorschriften für das Kunststudium sich vergegenwärtigen, um zu wissen, daß Carstens nichts von ihm zu gewärtigen hatte. Danach sollte der Künstler seine Uebung mit den Werken der Caracci in dem Palast Farnese beginnen und danach zu Rafael im Vatican übergehen; hierauf zu den Antiken und mit dem farnesischen Hercules beginnend, zum Gladiator, Fechter, Torso fortschreiten und mit dem Apollo

1. Zeitr. von Belvedere schließen, ihn aber so oft abzeichnen, bis er ihn vollständig auswendig wüßte.*)

Daß von Carstens zu diesem Kunstgönner keine Brücke führte, leuchtet ein. Ob Hofrath Hirt, welcher später eine ähnliche Stellung in Rom einnahm und allerdings sehr abweichende Ansichten vertrat, in ein Verhältniß zu Carstens gekommen, ist nicht bekannt; dagegen sollte er bald einen warmen und wahren Freund und Verehrer unter den deutschen Gelehrten in Rom finden. Es gereicht der deutschen Kunstwissenschaft zur größten Ehre, das neue Licht zuerst erkannt und früher als von Seiten der Kunstgenossen geschah, verkündet und gepriesen zu haben. Um 1793 war Carl Ludwig Fernow aus Preußen, nachmaliger herzogl. weimarischer Bibliothekar, nach Rom gekommen und hatte, ausgerüstet mit den Grundsätzen der Kantischen Philosophie, neue Grundlagen für die Kunstanschauung zu gewinnen gesucht. Hierin fand Carstens sich wieder und Fernow sah seine Lehren, noch ehe er sie ausgesprochen, durch Carstens verwirklicht und so konnte ein gemeinsames Wirken nicht ausbleiben, und beide Männer waren bald durch innige Freundschaft verbunden. Als daher Carstens im Jahre 1795 von seinen Zeichnungen eine Ausstellung in Rom veranstaltete, da griff Fernow zur Feder, um (im „deutschen Merkur") die Welt auf die neue, große Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst aufmerksam zu machen. Je wärmer aber seine Begeisterung, je feuriger sein Lob sich aussprach, um so heftiger war der Verdruß, den er erregte, um so giftiger wurde die Gegenrede, die den Lober und den Gelobten vernichten und die „Neuzeit der deutschen

Carl Ludwig Fernow.

*) Göthe, Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen, 1806. p. 361.

Kunst" als ein Gespenst in Dunst auflösen sollte. Der oben erwähnte Maler Fr. Müller in Rom übernahm es, die Leistungen von Carstens, im Gegensatz zu Fernow's Lobeserhebungen, herabzuwürdigen, und es war ihm für sein Schreiben die angesehenste deutsche Monatschrift, die unter Göthe's unmittelbarer Mitwirkung von Schiller redigierten „Horen" (1797, 3. u. 4. Stück) aufgethan worden. Trauriger Weise, denn es wurde mit dieser Schmähschrift der Lebensweg des edlen Künstlers, auf welchen eben erst ein Strahl des Glücks gefallen, von neuem und zwar kurz vor seinem Ende verdunkelt. Müller wirft ihm (im Namen aller damals in Rom lebenden deutschen und andern Künstler) „einen blos auf Kosten Andrer erborgten Anschein von Originalität, ohne Zuwachs eigner hinlänglicher Kraft" vor; und sagt von seinen Kenntnissen der Kunstmittel, daß sie „aus unzulänglichen Quellen geschöpft, sich in der Anwendung verrathen, und in der Art der Anwendung nicht für große Geübtheit sprechen; daß die ganze Vorstellung wenig Seelen- und Sinnenweide der Betrachtung darbiete, und höchstens durch eine Reihe von Nebenerinnerungen zu einem prunkvollen Gedankenschmauße einlade; — daß der Künstler nur durch den arbeitenden Verstand den Erinnerungs-Vorrath, welchen eine zu schwache Phantasie bei ihm nicht gehörig übermannen, und sich eigen machen konnte, geschickt zu ordnen gesucht, um durch ein negatives Interesse wenigstens den Beifall zu erhaschen, welchen er durch andre Gewalt nicht erzwingen konnte. Wenn das Gefühl eigner Geringfügigkeit, fährt Müller fort, ihn zu sehr peinigte, blieb keine andre Form übrig das zu stillen, als diejenige, seinen Stuhl so unverschämt auf den Nacken einer jetzt lebenden Künstlerschaft hinpflanzen zu wollen?" Von der durch Fernow angekündigten „neuen Kunstepoche" endlich

1. Zeitr. sagt Müller, daß sie — die mit einem Bauche voll Verderben die Imagination (in Deutschland) gleich dem trojanischen Pferde bedroht hatte, nun, da er ihre besten Stützen niedergesägt, in ein leeres Brettergerüst mit hohlem Gepolter zusammenstürze."

Es ist anders gekommen. Zusammengestürzt ist nur das morsche Gebäude, aus welchem Müller seine Schmähreden herausgesendet, und hat ihn und seines Gleichen im Schutt der Vergessenheit überantwortet. Die Epoche aber ist wirklich eingetreten und Carstens Name, von der Geschichte an ihren Eingang gestellt, wird längst von Allen mit Ehrfurcht genannt.

Ungestört durch das Geschrei der Rohheit und Bosheit in seiner Umgebung, glücklich in der Uebereinstimmung mit den alten Meistern, arbeitete Carstens rastlos fort, um nichts bekümmert, als: den reichhaltigen Stoff, der vor ihm lag, richtig zu verwenden. Auch hatte er die Genugthuung, bei mehren der hervorragendsten Künstler in Rom, — nachdem man sich nur erst über das Ungewöhnliche einer Ausstellung ohne Oelgemälde, sowie über die Neuheit der Stoffe und des Styls zurecht gefunden — u. A. bei Camuccini aus Rom, Benvenuti aus Florenz, Bussi aus Mailand, obschon sie durchaus andern Principien folgten, volle Anerkennung zu finden, so daß sie sich um seine Freundschaft bewarben und seinen Rath bei ihren Compositionen einholten. Unter den Deutschen waren es Wächter aus Stuttgart und Koch aus Tyrol, die sich sogleich eng an ihn anschlossen.

Zufrieden mit diesem Ergebniß seiner Ausstellung glaubte er nun sein Ansehen so weit gesichert, daß er fremder Hülfe nicht mehr benöthigt sein würde. Am wenigsten konnte er daran denken, nach Berlin zurückzukehren, um Zeichenunter-

richt in der Gypsclasse der Akademie zu ertheilen. Er löste 1. Beitr.
deshalb sein Verhältniß zu dieser Anstalt und blieb in Rom, wo er auch die Freude hatte, fortdauernde, ja wachsende Theilnahme und Anerkennung zu finden. Allein bald steigerte sich ein mit ihm gebornes Brustleiden zur Unheilbarkeit. Aber abgezehrt und siech verlor er doch weder den Lebensmuth, noch die Lust der Kunst, ja mit dem herannahenden Tode, der ihn am 25. Mai 1798 wegraffte, steigerte sich die Freiheit und Heiterkeit seiner Seele, und er lebte in den beglückendsten Anschauungen. Sein letztes Bild war eine Aussicht ins goldne Alter der Menschen; seine erste Composition in Kopenhagen war der Tod des Aeschylus, seine erste Arbeit in Rom der Argonautenzug gewesen. Ist es doch als habe das Schicksal sein Leben zur Dichtung machen wollen. An der Pyramide des Cestius liegt er begraben.

Indem wir uns nun zu seinen Werken wenden, kommt uns der glückliche Umstand zu Statten, daß ein großer Theil seines künstlerischen Nachlasses unzersplittert erhalten ist, indem er auf Göthe's Veranstaltung aus Fernow's Besitz in den des Großherzogs von Weimar übergegangen. Eine zweite Sammlung befindet sich im Besitze des Barons v. Uexküll in Baden und eine dritte auf der k. Akademie in Berlin.

Folgende Zeichnungen befinden sich in Weimar:

1. Sokrates, der dem Alkibiades in der Schlacht bei Potidäa das Leben rettet. Bisterzeichnung. Berlin 1788. Gr. Fol.

2. Der Kampf des Achilleus mit den Flüssen. Kreidezeichnung. Berl. 1791. Gr. Fol.

3. Die Argonauten. Bisterzeichnung. Berl. 1791.

4. Dieselbe Composition mit bedeutenden Veränderungen. Kreidezeichnung auf braunem Papier. Rom 1792.

1. Zeitr. 5. Die Parzen. Kreidezeichnung 1791.

6. Sokrates im Korbe. Röthelzeichnung.

7. Die Schlacht der Centauren und Lapithen. Röthelzeichnung 1792.

8. Ganymed, vom Adler emporgetragen. Kreidezeichnung. Rom 1793.

9. Ajas, Phönix und Odysseus im Zelte des Achilleus. Kreidezeichnung. Rom 1794.

10. Die Geburt des Lichts, nach Sanchuniathon. Kreidezeichnung. Rom 1794.

11. Die Rückkehr des entflohenen Megapenthes, nach Lucian's Ueberfahrt über den Styx. Aquarell-Zeichnung 1795.

12. Die Ueberfahrt. Seitenstück des vorigen. Kreidezeichnung. Rom 1794.

13. Die Lapithen oder das Gastmahl. Aquarellzeichnung. Rom 1795.

14. Helena, Priamos und die Aeltesten auf dem skäischen Thore. Aquarellzeichnung 1795.

15. Nemesis, die Nacht, die Parzen und Hekate. Kreidezeichnung 1795.

16. Das Orakel des Amphiaraos. Kreidezeichnung 1795.

17. Oedipus mit seinen Töchtern in Kolonos vor Theseus. Kreidezeichnung 1796.

18. Homer als Sänger vor dem Volke. Umriß einer Röthelzeichnung, die in Besitz des Mr. Hillery in London gekommen.

19 bis 24 Studien zu den Gruppen dieser Composition, in Röthel.

25. Paolo und Francesca di Rimini, Scene aus Dante's Hölle. Umriß 1796. 1. Zeitr.

26., 27. Studien dazu.

28. Jason zu seinem Oheim Pelias mit Einem Schuh ankommend. Umriß 1796. (Die ausgeführte Zeichnung im Thorwaldsen=Museum zu Kopenhagen.)

29. Fingal kämpft mit dem Geiste von Loda, nach Ossian. Umriß 1796. (In Oel gemalt für Frau Friederike Brun; in Aquarell für Dr. Eckmann in Gothenburg.)

30. Oedipus erkennt in Jokaste seine Mutter. 1797.

31. Eteokles in den Kampf eilend. Aquarellzeichnung 1797.

32. Das Trauerspiel in Yorkshire, nach Shakespeare. Bleistiftzeichnung.

33. Apelles und Kampaspe. Bleistiftzeichnung.

34. Perseus und die Aethiopen. Desgl.

Außerdem noch viele Studien und Entwürfe. — Die Berliner Akademie besitzt von Carstens außer einem Bilde der Schlacht bei Roßbach: 1. Priamos bittet Achilleus um die Leiche Hektors. 2. Die Helden von Troja. 3. Die Ueberfahrt nach Lucian. 4. Vierundzwanzig Darstellungen zur Argonautenfahrt, 1797 (sind von J. Koch radiert).

In der Sammlung des Baron v. Uexküll befinden sich:

1. Das goldene Zeitalter. Aquarellzeichnung.

2. Apoll, die Musen und die Charitinnen. Aquarellzeichnung 1793.

3. Homer als Sänger vor dem Volke. Umriß.

4. Die Ueberfahrt des Megapenthes.

5. Das Gastmahl des Plato.

(Copie von Koch; wo das Original ist, weiß ich nicht.)

Ehe wir nun zur Charakteristik von Carstens fortgehn,

1. Zeitr. ist es unerläßlich, den Inhalt wenigstens von einigen dieser Compositionen uns zu vergegenwärtigen. Die Nacht mit den Schicksals-Gottheiten liegt in einer verkleinerten Nachbildung hier bei. Die Brüder Tod und Schlaf ruhen im Schooße ihrer Mutter, der Nacht. Nemesis hält die Geißel der strafenden Gerechtigkeit bereit; Hekate liest verhüllt, damit man aus ihren Mienen nicht auf den Inhalt des Gelesenen rathe, im Buche menschlicher Schicksale; Klotho spinnt, Lachesis hält und Atropos durchschneidet den Faden des Lebens. So sitzen die Göttinnen in und vor einer weiten Felsenhöhle. — Der Reigentanz der Musen und Grazien ist eine sehr anmuthige Composition. Der Künstler versetzt uns auf eine ebene Stelle am Abhang des Parnassos. Die Grazien, unbekleidet, haben sich umschlungen; die Musen, die ihre Embleme beiseit gelegt, umtanzen sie im Ringelreigen, wozu Apoll, rechts stehend, die Weise auf der Lyra spielt. — Das goldne Zeitalter schildert Carstens als eine Zeit der Unschuld, der Liebe und der Ruhe. In einer lachenden Landschaft sieht man Badende in einem Teiche, unbekleidete Jünglinge und Mädchen tanzend am Ufer (überhaupt auf dem ganzen Bilde keinen Finger breit Kleidung). Rechts unter einem Baum ein Weib, das unbesorgt ein göttliches Gebot zu übertreten, ihrem Manne den Apfel reicht; hinter ihnen ein Greis, der noch mit einem Mädchen Liebesblicke tauscht; links unter einem Feigenbaume zwei Liebespaare in wachsender Inbrunst. Im Vorgrund zwei Familien in heiterem Beisammensein. Hier ein Vater, der mit seinem Söhnchen auf dem Knie scherzt, indem er ihm eine Traube vorenthält, während die Mutter eine andere ihm darbietet, ein erwachsenes Mädchen aber sich verlangend nach Herzensnahrung umsieht. Der Vater der anderen Familie



Carstens inv.

DIE SCHICKSALSGÖTTINNEN.

liegt ausgestreckt und schlummernd am Boden; aber die Mutter ist mit einem Säugling und drei anderen Kindern beschäftigt. — Das Gastmahl des Plato findet in einem großen Prachtsaal statt. Der bekränzte Alkibiades setzt dem Sokrates einen gleichen Eichenkranz auf, was dieser sich mit stoischer Ruhe gefallen läßt, die übrigen Gäste aber, Jünglinge wie Greise, mit sichtbarer Theilnahme betrachten. Sklaven tragen Speisen herbei. — Der Traum des Amphiaraos ist eine auf die französische Revolution bezügliche Zeichnung. Die Sibylle des Orakels sitzt vor den geöffneten Tempelpforten, von denen die eine der Täuschung, die andere der Wahrheit zum Ausgang dient. Neben der Sibylle steht der Traumgott und zeigt nach dem Tempel, wo sie in der Pforte der Täuschung die Freiheit nach der jacobinischen Gestaltung, in der Pforte der Wahrheit einen Mann der „Freiheit" als Volksknechter erblickt. — Im Homer vor dem Volke hat Carstens den Eindruck schildern wollen, den die Kunst auf Naturmenschen aller Art, jedes Alters und Geschlechts macht. Der Sänger steht vor einem Kreise von Bürgern und Kriegern; ein Jüngling schreibt das Gehörte nach; ein Greis betrachtet froh die Wirkung, welche die Dichtung auf die Versammelten macht; ein anderer will einen Jüngling auf besondere Schönheiten aufmerksam machen, der sich indeß dadurch in seiner Aufmerksamkeit gestört sieht.*)

---

*) Gestochen sind: Die Ueberfahrt des Megapenthes von J. Thäter. Ferner die Schicksalsgottheiten von Demselben in Raczynski's Geschichte der deutschen Kunst. — Der Traum des Amphiaraos in E. Förster's Denkmalen der deutschen Kunst Bd. V. — Die Befreiung der Andromeda, gest. von Ruschewey. Die Argonautenfahrt, 16 Blätter von J. Koch. — Die ganze Sammlung in Weimar herausgegeben von Schuchart, gest. v. Müller.

Carstens nahm, wie wir gesehen, seine Gegenstände vorzugsweise aus der griechischen Götter- und Heroenwelt, die vor der ersten antiken Statue und mit der ersten griechischen Tragödie seine Heimath geworden. Durch keine Schule, noch Confession beengt, hatte er sich mit vollem Herzen dahin gewendet, wo er die Menschheit auf freier Höhe erblickte, ohne äußeren Einfluß, wie die Natur, aus sich selbst heraus zu Größe, Schönheit und Güte entwickelt, mit einem unerschöpflichen Reichthum bildlicher Weltanschauung, heiter und kräftig, gesund im Denken, rastlos in Thaten, voll Heldenmuth — selbst gegen die Gottheit. Nur was aus späterer Zeit an das Alterthum mahnte, konnte ihn zu Bildern reizen, Ossian, Dante, Shakespeare. Von der Mythologie hatte er die Personificierung der Begriffe entnommen, wobei er aber — wie bei „Raum und Zeit" in ein räthselvolles, dunkles Allegorisieren gerieth; ein Irrweg, von dem er bald wieder zurückkehrte. Mit Vorliebe wählte er heitere und erhebende Gegenstände; niemals Schwächliches, Sentimentales, Häßliches oder auch das bloße Leiden.

Mit dem Geiste der altgriechischen Dichter und Bildner faßte er seine Gegenstände auf, drang er in die Natur jeder Begebenheit, in die Bedeutung jeder Mythe; und so verschwanden vor seinem Blick alle kleinen Zufälligkeiten und alles erschien ihm in großen, allgemeinen, aber bestimmten Zügen, wie sie der symbolischen Kunstweise entsprechen. — In der Darstellung war er höchst einfach und sparsam im Gebrauch der Mittel, dazu von großer objectiver Wahrheit. Er verschmähte die üblichen Rücksichten auf ein schaulustiges Publicum, Gefallsucht und Sinnenreize. Das Wohlgefällige und Zierliche, wodurch die Menge angezogen wird, findet sich nicht bei ihm, wohl aber, was die Werke des Alterthums

groß gemacht und ewig wirksam erhält: der Zauber der 1. Zeitr.
Unschuld!

Im Aufbau seiner Compositionen, in der Form der Gruppen, Vertheilung der Massen und im Gang der Linien herrscht — nicht, wie man vermuthen könnte, das antik-bildnerische, sondern — das malerische Princip, wie es von Rafael und Michel-Angelo zur Vollendung gebracht worden, und das in die mehr verflochtene romantische Anordnung aus der Antike nur die Klarheit und Leserlichkeit herübergenommen. Tiefe Hintergründe liebte er übrigens nicht, und Nebendingen wies er einen sehr bescheidenen Raum an. Breit und groß ist sein Styl; seine Formen sind eher weich, als schroff und scharf, nie modellartig natürlich, sondern von idealer Wahrheit. Seine Proportionen sind edel, obschon nicht mannichfaltig; seine Charaktere sind in großen Zügen gehalten, aber doch individuell und vom sprechendsten Ausdruck. — Die Ausführung kann man sich bei Carstens nicht anspruchlos genug denken. Wer den Werth eines Malers in den Pinsel legt und von ihm vor allem verlangt, „daß er malen kann", wer eine auf Täuschung zielende Abrundung der Figuren und Gegenstände sucht, wer überhaupt Virtuosität vom Künstler nicht trennen kann, der wird Carstens nicht verstehen. Er dachte weder an Modellierung, noch an Färbung, noch an irgend etwas, was das Vorstellungsvermögen des Beschauers von selbst ergänzt; es war ihm nur um den Gegenstand zu thun. „Bei seinen Werken, sagt Fernow, bemerkt man kaum, daß sie gemacht sind; man sieht die Darstellung und weiter nichts."

So war der von Carstens eingeschlagene Weg ein in allen Beziehungen anderer, als der allgemein betretene. Es gab keine Vermittelung zwischen ihm und seinen Vorgängern;

1. Zeitr. der Bruch war entschieden und vollständig und mußte es sein, wenn die Kunst in ihre ursprünglichen Rechte wieder eingeführt werden sollte. Aber freilich bedurfte es einer hohen künstlerischen Begabung, liebevoller Hingebung und ausdauernder Willensstärke, wie sie in Carstens vereint waren. Um unabhängig von Modell und Gliedermann, von antiken und von neueren Kunstwerken aus sich heraus schaffen zu können, mußte er der künstlerischen Sprache vollkommen mächtig sein; nur durch anhaltendes Studium konnte er in deren Besitz kommen; um aber für freischaffende Thätigkeit sich geschickt zu machen und zu erhalten, vermied er das übliche mechanische Studium, und lernte von der Natur und aus dem Leben den Körperbau, Formen und Bewegungen, wie von den classischen Werken, durch aufmerksame Betrachtung und Zeichnen aus dem Gedächtniß. Indem er so auf mehr geistige Weise sich in den Besitz der Kunstmittel setzte, gelang es ihm, ohne Nachahmung der einzelnen Theile den Genius der classischen Kunst in sich aufzunehmen, und in Verbindung mit der Kenntniß der Natur in sich wirksam zu machen. Indem er so ohne den gewöhnlichen Componier-Apparat arbeitete, brachte er Leben, Wahrheit und Schönheit, und vor allem Eigenthümlichkeit in seine Darstellungen. Dazu gehörten wohl außerordentliche Kräfte, die durch den Fleiß selbst eines Rafael Mengs nicht zu ersetzen waren, und die wohl geeignet sind, Erstaunen zu erregen. So erzählt Fernow von einem deutschen Künstler, der mit Carstens in Florenz zusammentraf, und dessen Art zu studieren für unmöglich erklärte, daß Carstens vor seinen Augen und ohne alle äußere Beihülfe, als die von Röthel und Papier, die Schlacht der Centauren und Lapithen entwarf, jenes an Gruppen und Gestalten so reiche und durchgebildete Blatt, das jetzt eine der Hauptzierden des Weimar-

schen Museums, und auf dem keine Figur — die Pferdekör- per nicht ausgenommen — ist, welche nicht nach dem Leben geformt erscheint. „Das ist freilich nicht Jedermanns Sache!" meinte der verwunderte Kunstgenosse, als er entstehen sah, was er für unmöglich erklärt hatte. 1. Zeitr.

Daß übrigens bei solcher Weise des Studiums und Schaffens Fehler in der Zeichnung der Formen wie der Verhältnisse vorkamen, kann nicht Wunder nehmen, zumal wenn man bedenkt, wie spät Carstens zur Kunst gekommen und wie spärlich die Gelegenheiten zur Ausbildung ihm geboten waren. Für Oelmalerei zeigte er weder Lust, noch Geschick; er war ein geborner Frescomaler!

Mit Carstens demnach hat die neue deutsche Kunst wirklich begonnen, während ihr Eintritt durch Mengs nur vermittelt worden. In ihm waren die gesundesten Elemente ihres Lebens wirksam. Mit einer bis zum Tode ausdauernden heiligen Liebe hielt er die Kunst umfaßt; er fand in ihr den vollen Ausdruck seiner Gesinnung und sah und befolgte darin die Forderung strengster Wahrhaftigkeit; in seinen Werken legte er die Ergebnisse seiner Seele nieder und schilderte eine freie, heitere und schöne Welt in großen Zügen und in einer Sprache, die er an den Denkmalen der classischen Vorzeit erlernt, durch die Natur und den inwohnenden nationalen Geist zur lebendigen gemacht, und fand und zeigte mitten in den Verwirrungen und Verlockungen der Zeit den Weg, auf dem allein der Kunst Wahrheit und Würde wiedergewonnen werden konnten.

Nächst Carstens ist unter den Vorkämpfern der neuen deutschen Kunst **Joseph Anton Koch** zu nennen. Eines Bauern Sohn, geboren zu Elbingalp im oberen Lechthal in Tyrol am 27. Juli 1768, gestorben zu Rom am 12. Jan. Joseph Anton Koch.

1. Zeitr. 1839, ist er einer der eigenthümlichsten Charaktere, gleich ausgezeichnet als Mensch wie als Künstler, ernst in seinen Bestrebungen, treu in seinen Ueberzeugungen, bei allen Schroffheiten und Bitterkeiten neidlos und voll Wohlwollen gegen andere, strebsame Künstler, und ausgestattet mit einem trefflichen Humor. Als Knabe hütete er das Vieh auf der Weide und las dabei in der Bibel, von deren Büchern vornehmlich die Apokalypse seine Phantasie beschäftigte, so daß er sie wörtlich auswendig lernte. Seiner auffallenden Fähigkeiten wegen wurde er in seinem 15. Jahre in das Seminar zu Dillingen gethan, dann aber, weil das Latein ihm nicht zusagte, der Kunsttrieb aber mächtig hervorbrach, zu dem Bildhauer Ingerl nach Augsburg. Hier wurde er dem Bischof B. v. Umgelder bekannt, der seine Aufnahme in die Karlsschule zu Stuttgart bewerkstelligte. Hier war er von 1787 bis 1792. Die in der Karlsschule vertretene Lebensansicht und Geschmacksrichtung gehörten ganz der absterbenden Zeit an. In Koch aber arbeitete von den ersten Tagen seines erwachten Selbstbewußtseins an der Geist freier und selbstständiger Entwickelung. Kein Wunder, daß er sich auf mannichfache Weise in Worten, Schriften und Bildern kund gab. Die Kunstschule zu Stuttgart bewahrt noch eine Zeichnung Kochs aus jener Zeit, in welcher der „gute Geschmack der Karlsschule" zum Stichblatt genommen ist. Der gute Geschmack als „Mode", eine gezierte weibliche Gestalt voll bunter Fetzen mit Säulenfüßen voller Schnörkel, mit vielen ernährenden Brüsten und Geldsäcken um den Leib, den Donnerkeil in der Hand — so steht sie da in Wolken als Herrscherin der Karlsschule, mit dem Drohwort: „Zuchthaus!" ein Maler mit Haarbeutel und Lyra (der Kunstlehrer der Schule) trägt ihr die Schleppe; einer der Schüler steht seiner

Strafe gegen ihre Gebote entgegen; die zugleich gegenwärtige „Muse“ erhält Stockstreiche und die „Malerei“ liegt regungslos im Block. 1. Zeitr.

Die pedantische Zucht der Karlsschule mußte für Koch um so unerträglicher werden, als er, auf das mächtigste ergriffen von dem Geiste der französischen Revolution, den Ideen von Menschenrechten und persönlicher Freiheit mit Leib und Seele hingegeben war. Er entfloh aus der Karlsschule nach Straßburg, das er aber, nachdem er der französischen Revolutionsfreiheit der Zeit näher in's Auge geblickt, bald wieder verließ, um in der Schweiz an der großen freien Natur und unter wirklich freien Menschen sein Herz zu stärken und für seinen Beruf sich auszubilden. Vom September 1793 bis dahin 1794 lebte er in Basel, ging dann nach Biel und Neuenburg und im Winter 1795 nach Italien. Von Florenz, dessen Kunstschätze älterer Zeit einen tiefen Eindruck auf ihn machten, ging er zuerst nach Neapel und von da im Frühjahr 1796 nach Rom. Hier war er bald auf das Innigste befreundet mit Carstens und bald auch mit Wächter und mit Thorwaldsen; ja selbst mit dem Maler Müller gestaltete sich ein Verhältniß, da er ihm Geist, Originalität und Energie nicht absprechen konnte.

Vornehmlich war es Carstens, in dessen Ansichten er einging, dessen Begeisterung für das Alterthum und für Dante's „Göttliche Komödie“ in ihm vollen Wiederklang fand. Seine ersten Compositionen in Rom sind diesem Gedicht und dem Alten Testament entnommen. Vieles copierte er nach Carstens und radierte nach dessen Tode den „Argonautenzug“ von ihm. (Les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhode 1799.)

Eine leidenschaftliche Phantasie, die sich am liebsten die

 bizarrsten, selbst abschreckendsten Scenen vergegenwärtigte, eine ganz klare Anschauung und lebendige Auffassung derselben charakterisieren Kochs Zeichnungen zum Dante. Mit Vorliebe, ja mit unverkennbarer Lust führte er die Gräuel der Hölle, den Jammer erbärmlicher Sünder, Hohn und Wuth der gräßlichsten Teufelsgestalten vor, ohne jedoch dabei jemals geschmacklos zu werden. Das geistreichste dieser Blätter, die er zum Behuf einer Herausgabe des Dichters für den Engländer Nott zeichnete, ist dem 25. Gesang der Hölle entnommen, wo der Centaur, den feuerspeienden Drachen auf seinen Schultern, durch die Rotte der Diebe, denen Drachen und Schlangen die eigene Gestalt wechselnd nehmen und geben, stürmend sprengt, den Pistojesischen Kirchenräuber Fucci zu verfolgen. Unübertrefflich ist der Kampf der Bestien und Menschen dargestellt, und alle Bewegungen sind zum höchsten Affect, doch ohne Unnatur und Uebertreibung gesteigert. — Sehr vortrefflich sind außerdem folgende Blätter: Der Eingang des Gedichts, Dante, von Wolf, Löwe und Panther verfolgt und von Virgil rettend aufgenommen; der Eintritt in die Vorhölle mit dem Siebenmauern-Castell, unter einer halbrunden offenen Halle Homer, welchem Virgil und Dante sich nähern, zu beiden Seiten alte Dichter und Philosophen, im Vorgrund Diogenes; Ugolino im Hungerthurm; derselbe in der Hölle über dem Nacken des Erzbischofs Ruggieri; Pluto mit den zur Hölle verdammten Päpsten und Cardinälen; Dante am Lethe mit Statius und Virgil, am anderen Ufer Mathilde; der Traum des Dichters, wie ihn der Adler in's Lichtreich hebt ꝛc. Vier Blätter hat Koch selbst radiert und in den Kunsthandel gegeben, den Eingang des Gedichts in etwas veränderter Weise; Phlegias als Fährmann über den Styx; die Gewaltthätigen im Blutstrome von Centauern ver-



J. Koch inv.

GUIDO VON MONTEFELTRO.

folgt; und den Tod des Guido von Montefeltro, welches letz- 1. Zeitr.
tere Blatt wir hier in einer verkleinerten Nachbildung mittheilen. Guido, Herr von Forli, ein tapferer und schlauer Kriegsmann, im Alter Mönch nach der Regel des H. Franz, hatte dem Papst Bonifacius VIII. zum Treubruch gegen die Stadt Palestrina gerathen und wurde deßhalb bei seinem Tode vom Satanas in Anspruch genommen. Es half ihm auch nichts, daß sein heiliger Schutzpatron persönlich erschien, um seine Seele in Empfang zu nehmen, noch daß die Klerisei mit Kerzen, Kreuzen, Rauchwerk und Psalmen eintrat, noch auch, daß die Engel im Himmel sich des fromm gewordenen Bruders annehmen wollten: sie mußten weichen vor der Anklage gegen Guido, die ihnen ein Teufel entgegenhielt, und Satanas konnte unbehindert sein Opfer beim heiligen Strick packen und entführen. So hat es Koch auf sprechende und energische Weise dargestellt.*)

Es ist für die Entwickelung der neuerwachten Kunst von wesentlicher Bedeutung, daß sich an die mit Vorliebe erfaßten Dichtungen des Alterthums zunächst die Begeisterung für den großen epischen Dichter des Mittelalters anschloß, der selbst von antikem Geist und von der Verehrung der classischen Poesie und Philosophie durchdrungen, zugleich als der erste und höchste Repräsentant der christlichen Dichtkunst gefeiert wird. Koch hatte sich in die Göttliche Komödie so eingelebt, daß er sie von Wort zu Wort auswendig wußte und bei jeder Gelegenheit lange Stellen mit großem Feuer recitierte. Darum ergriff er auch mit Eifer die Gelegenheit, die ihm in spätern

*) Die Zeichnungen Kochs zum Dante sind ursprünglich wenig ausgeführte Federzeichnungen. Im Jahre 1858 war sein Schwiegersohn Wittmer beschäftigt, sie mehr auszuführen und im Stich herauszugeben, bei Manz in Regensburg.

1. Zeitr. Jahren geboten wurde, in der Villa Massimi an der Stelle seines Freundes Ph. Veit die untere Abtheilung des dem Dante gewidmeten Zimmers in Fresco auszumalen. Ueber der Thüre malte er den Eingang der Göttlichen Komödie, ein Bild von großer Stimmung mit einer höchstbedeutenden Landschaft. Im Bilde der Hölle drängte er die Hauptmomente der Dante'schen Schilderungen zusammen: in der Mitte Satanas im Flammennimbus, den Leib mit Schlangen umwunden, den Scepter in der Rechten, vor ihm die Sünder der Heuchelei und des Geizes, der Schlemmerei und Wollust, angstvoll vor Teufelsschlägen sich krümmend; Paolo Malatesta und Francesca da Rimini, von einem Schwert in der Umarmung durchbohrt, durch die Luft schwirrend; die Bestrafung der Diebe; Ugolino und Ruggieri; den Sturz der Gewaltthätigen und Selbstmörder, und endlich Dante und Virgil auf dem Geryon über dem Abgrund reitend. — Weniger kühn, aber schön und voll malerischer Motive ist das dritte Bild, der Eingang in das Purgatorium. Der Nachen mit den Seelen, die unter Gesang des Psalmes „Da Israel aus Aegypten zog" rc. über das Meer des Todes von Engeln geführt werden, landet am Fuß des Fegefeuerberges, wo Dante und Virgil knieend Einlaß erbitten von dem Engel, der mit Schwert und Schlüssel das Thor bewacht. Links sieht man in das Thal aus dem siebenten Gesange, wo Engel der Schlange des Paradieses den Weg vertreten und rechts die Rettung einer Seele aus den Klauen des Teufels. — Auf dem vierten Bilde folgen Scenen der Läuterung, die Hoffärtigen, die schwere Lasten tragen und dabei Gott ein Loblied singen müssen rc.

Außer dem Gedichte Dante's waren es vornehmlich griechische Mythologie und Dichtkunst und das Alte Testament, von denen er sich zu bildlichen Darstellungen angereizt fühlte.

Dreißig Blätter zeichnete er zum Alten Testament, sechs zum Aeschylos und manches Andere, was er gelegentlich in seine Landschaften verwebte. Auch zum Neuen Testament machte er Zeichnungen, aber mit wenig glücklichem Erfolg. Seine sinnlich kräftige, dem sichtbaren Leben oder der freien Dichtung zugekehrte Natur bewegte sich nicht unbefangen genug auf dem supranaturalistischen Boden der Evangelien; auch hütete sich Koch, öffentlich von diesen Compositionen Gebrauch zu machen. 1. Beitr.

Zum Ossian zeichnete er 27 Blätter, die er gemeinschaftlich mit Thorwaldsen radierte. Dann existiert ein Oelgemälde Koch's vom Aufstand in Tyrol (1809) im Besitz des Baron von Uexküll, an welchem aber sein patriotischer Franzosenhaß mehr Theil hat, als sein künstlerisches Talent, oder der gute Geschmack überhaupt. Der Jubel der Befreiung, der Hofern, Speckbachern und den Kapuziner umtos't, läßt sich mit allen starken Ausschweifungen noch rechtfertigen; aber die vom Mist aufzischende Schlange als „Landesverräther, die das Land zu Wien um die Freiheiten gebracht haben", die mit Orden geschmückten Frösche und ein Tausendfuß, als „die unnützen Beamten" u. dergl. gehören in das Gebiet politischer Karrikaturen.

Ungeachtet der großen Thätigkeit, welche Koch als Historienmaler entwickelt hat, beruht sein Ruf doch vornehmlich auf seinen landschaftlichen Zeichnungen, Radierungen und Gemälden. Zur Landschaftmalerei führte ihn außer Lust, Talent und Entgegenkommen des kaufenden Publicums noch eine besondere Kunstansicht, die von Zeit zu Zeit unter Künstlern auftaucht, und die man doch als Irrthum bezeichnen muß. Koch nehmlich folgerte so: „Die Natur ist das große A B C, mit welchem die Kunst ihre Sprache bildet. Da kann

1. Zeitr. man keine Buchstaben herauswerfen oder bevorzugen, und Historie und Landschaft lassen sich so wenig durch die Kunst gesondert darstellen, als sie Gott in der Geschichte gesondert hat.“ Dieser Satz hätte einige Wahrheit, wenn statt „Historie“ der Ausdruck „Menschenthum“ gebraucht wäre. Die Landschaftsmalerei hat es mit der Natur im Allgemeinen, im Großen und Ganzen zu thun. Soweit der Mensch in dieser Natur aufgeht, als Wanderer oder Jägersmann, als Ackerbauer, Schiffer, Krieger, kurz in allen allgemeinen Beziehungen, tritt er einzeln oder zu mehren und vielen, jenachdem es der Charakter des Bildes mit sich bringt, ohne Störung in die Landschaft ein und ohne Nachtheil für sich in ihr auf. Ein individueller Charakter, ein bestimmtes geschichtliches Ereigniß, die Erlebnisse des Gemüths berühren ganz andere Saiten der menschlichen Seele; sie gestatten der Natur wohl eine Begleitung, nicht aber eine Gleichberechtigung, ohne daß beide Theile darunter leiden müßten. Die Menschheit steht in ihrer Geschichte und durch das Gewicht ihrer Thaten und Leiden so hoch über der Natur, wie der Geist über der Materie, und um so höher, je größer dieses Gewicht ist. Es gibt Gegenstände in der Dichtkunst, in der weltlichen wie in der Religions-Geschichte, die leicht genug wiegen, um ohne Nachtheil in ein Naturbild eingewebt zu werden. Wo es aber bei einer Darstellung auf wahren und tiefen Ausdruck, auf Feinheit und Richtigkeit der Bewegungen, auf Reinheit und Durchbildung der Formen ankommt, wo die Handlung und ihre Bedeutung Sinne, Geist und Gemüth in Anspruch nehmen, da würde die Erweiterung des Raumes um die Figuren und seine Ausfüllung mit Formen der Architektur oder Landschaft nur nachtheilig wirken. Eine Diana im Bade, die Abenteuer des Odysseus, ein Raub des Hylas, Boas und Ruth ꝛc.

mögen in der Landschaft untergehen: das Abendmahl Christi I. Beitr.
kann nicht mit einem Architekturstück, seine Kreuzigung nicht mit einer Landschaft, wie es Breughel gethan, verbunden, der Untergang Troja's nicht als Feuerbild behandelt werden. Wohl gibt es noch einen Weg, auf welchem eine Verbindung möglich und wirksam ist, aber auch er muß mit Vor- und Umsicht betreten werden. Das historische Ereigniß kann dem Landschaftsmaler die Stimmung für sein Bild angeben und ihn darin erhalten. Aber auch hier ist es nöthig, daß die Bedeutung desselben nicht zu hoch stehe, so daß es die Ein- und Unterordnung bei der Landschaft ohne Verlust ertragen kann. Die vor Durst fast verschmachtende Hagar wird ein Abend-Wüstenbild treffend beleben; ein großer Wald, in welchem zwei nackte Menschen, von einer Schlange beobachtet, unter einem Baume Aepfel essen, wird nie — und wenn Claude le Lorrain die Bäume gemalt! — der biblischen Idee des Paradieses entsprechen!

Obwohl nun Koch mit seinen theoretischen Ansichten das rechte Ziel nicht bezeichnet, so hat ihn doch sein künstlerisches Gefühl bei der Anwendung derselben fast überall richtig geleitet. Zuerst machte er sich als Landschaftsmaler bekannt durch eine Reihenfolge von Radierungen, Bilder von Rom und der Umgegend. Nicht etwa eine sog. geistreiche Nadel, oder schöne Haltung, oder sehr ins Einzelne gehende Ausführung zeichnen diese Blätter aus, sondern eine auffallend charakteristische Auffassung, so daß jede Stelle Roms, der Umgegend und des nahen Gebirges mit uns die ihnen allen eigene Sprache zu sprechen scheint. Dazu kommt eine durchaus neue Anordnung der einzelnen Theile, der verschiedenen Gründe, Baumgruppen, Wasserflächen, Wolken &c., und endlich ein so eigenthümliches Steigen und Fallen der Linien,

daß wir darin eine neue, auf historisch künstlerischem Gefühl ruhende Architektonik der Landschaft wiedererkennen. — Das gleiche Verdienst theilen alle seine größeren oder kleineren in Oel ausgeführten Landschaften. Eine jede hat einen bestimmten Hauptinhalt, ein Grundmotiv, das klar hervorzuheben und durch allen Reichthum der Ausstattung durchzuführen, die Aufgabe des Werkes wird. Ernstes und Heiteres, Schreckliches und Liebliches, Hohes und Niederes in der Landschaft gelingt ihm auf gleiche Weise, aber vor Allem jene reine Stille der Natur in der Mittagstunde, die die Alten unter dem Namen der Pansruhe kannten und die mit wunderbarer Gewalt die Sinne umfängt. In solche Naturschilderungen verwob er dann mit vielem Glück Scenen aus der Mythologie oder dem Leben der alten Völker, und gerade sie gehören zu seinen vorzüglichsten Leistungen; wie er denn auch die mit Apoll unter den Hirten, mit dem Raube des Hylas, mit Aktäon und Diana u. ä. mehrmals, die ersten sogar siebenmal hat malen müssen. Trefflich sind auch seine großen Tyroler- und Schweizer-Landschaften, so wie die aus der Umgegend Roms, von denen ich nur an das Bild von Olevano auf der Akademie zu München erinnere. Stimmung des Tons im Ganzen, Klarheit der Lüfte, tiefkräftige reine Farben, in mehr flüssiger, als pastoser Behandlung sind, außer den bereits gerühmten, wesentliche Vorzüge dieser Bilder, denen es aber auch hin und wieder an Luftperspective und meistentheils an genauer Formendurchbildung fehlt. Es ist deßhalb kein Wunder, daß man auf einige kleinere Bilder (z. B. eine Landschaft in der Neuen Pinakothek zu München, eine andere mit dem Opfer Noahs beim Obrist Barischnikoff ꝛc.), bei denen die genannten Mängel kaum hervortreten können, en größten Werth legt. Vorzügliche Gemälde von Koch

findet man noch im Ferdinandeum zu Innsbruck, bei Baron v. Uexküll in Carlsruhe, bei General v. Heideck in München, Graf Baudissin, H. v. Quandt in Dresden. 1. Zeitr.

An Koch reiht sich ein anderer bedeutender Künstler, Gottlieb Schick, der dritte der muthigen Vorkämpfer auf der neuen Bahn, glücklicher als Carstens im Erfolge seiner Bestrebungen, übertroffen von Koch im Genuß des Erfolgs, da seinen Lebensfaden die Parze im jugendlichen Mannesalter durchschnitt. G. Schick, geb. zu Stuttgart 1779, gest. 1812, war eines Gastwirths Sohn und vom Vater durchaus nicht für die Kunst bestimmt. Inzwischen machte das Talent sich so entschieden geltend, daß der Widerstand aufgegeben wurde. Schick kam zu Prof. Hetsch in die Lehre, und benutzte außerdem die Rathschläge Dannecker's. Mit seinem 19. Jahre aber ging er nach Paris, das damals von dem Ruhme David's und seiner Schule erfüllt war. Hier sehen wir die junge deutsche Kunst zum ersten Male in einem lebensgefährlichen Conflict. Angezogen von dem europäischen Rufe des großen Künstlers, der nicht nur von dem Glanz seiner Werke, sondern zugleich und fast noch mehr von der Gewalt der Revolution, der er mit Leib und Seele zum Ausdruck diente, hoch emporgehalten wurde, war Schick nach Paris gegangen, hatte nun, — als er, trotz der Lobeserhebungen David's, den Widerspruch in sich entdeckte, dem freigewählten Meister und seinem fast unbegrenzten Ansehen — nichts entgegenzusetzen, als ein zwar ganz bestimmtes, aber doch nicht klar entwickeltes Gefühl von der Unverträglichkeit der eigenen Neigung und Richtung in der Kunst mit der Lehre und dem Beispiel, die ihm geboten wurden. Sein Gefühl behielt die Oberhand. Er kehrte, wenig erbaut und noch weniger gefördert, 1802 nach Stuttgart zurück, um nach kurzem Verweilen von da

Gottlieb Schick.

1. Zeitr. nach Rom zu gehen. So weit war indeß doch die Zeit fortgeschritten, daß Schick sogleich mit seinen ersten Arbeiten großes Aufsehen erregte, wenn auch die noch immer zahlreichen Gegner von Carstens beflissen waren, ihn in die Erbschaft dieses Dulders und Märtyrers einzusetzen. Vor Allen war es der preußische Minister Wilh. v. Humboldt und seine geistvolle Gemahlin, welche den jungen Künstler auf alle Weise förderten, sowie die Freundschaft Koch's, welche ihn für das Benehmen seiner deutschen Kunstgenossen entschädigte. Mit jeder Arbeit, die er ausführte, wuchs sein Ansehen, und bald bewarben sich sowohl hervorragende Künstler, wie der Italiener Camuccini, um seine Freundschaft und seinen Rath, wie die Großen und Reichen um seine Werke, die Gelehrten um seinen Umgang. Auch war gewiß für ihn der Verkehr mit A. W. Schlegel, Frau v. Stael, Friedrich und Ludwig Tieck, Alex. v. Humboldt und dem ganzen geistreichen Zirkel, der sich 1805 in Rom zusammengefunden, von großer Bedeutung. Eine erste Ausstellung von mehren Gemälden veranstaltete Schick im J. 1807 im Hause des bayrischen Gesandten, und eine zweite im J. 1809 auf dem Capitol, in Folge welcher letzteren die italienischen und die französischen Künstler Deputationen zu ihm schickten, um ihm im Namen ihrer Landsleute Preise und Lorbeerkronen zu reichen. Sein Verdienst war allgemein anerkannt und Bestellungen von allen Seiten häuften sich.

Auf dieser Höhe seines Ruhmes wie seiner Kunstentwickelung trat ein überraschender Wendepunkt in seiner künstlerischen Richtung ein. Gleich Carstens hatte Schick seine Stoffe sich vorzugsweise aus der Mythologie und dem Alten Testament geholt. War es nun der Einfluß von Schlegel und Tieck, war es das Herannahen einer veränderten Zeitstim-

mung — kurz, Schick nimmt plötzlich seine Richtung nach 1. Zeitr.
dem Felde der Romantik und vertieft sich sogleich so in die „Phantasien eines Klosterbruders", daß Kreuz und Leiden an die Stelle der heiteren Dichtung treten und der „Blick in das jenseitige Leben" ihn um den frohen Antheil am diesseitigen bringt. Damit war aber nicht nur seine künstlerische, sondern seine Erdenlaufbahn beschlossen: er starb über der Ausführung des Gemäldes, das seiner Idee nach schon weit hinüber reicht in die nachfolgende Periode. Er liegt in seiner Vaterstadt Stuttgart begraben.

Aus seinem Pariser Aufenthalt ist ein Oelgemälde vorhanden, eine Eva, in welcher die Eitelkeit erwacht, wie sie sich im Spiegel einer Quelle betrachtet, merkwürdig vornehmlich als Zeugniß, daß die französische Schule durchaus keinen Einfluß auf Schick gehabt. Sein erstes Werk in Rom stellt Saul und David dar. In einer Vorhalle des Palastes, durch dessen dorische Säulenhalle man in den Garten sieht, sitzt König Saul, in düstere Gedanken versunken. In einiger Entfernung vor ihm steht David und greift, ihn zu erheitern, in die Saiten seiner Harfe. Krampfhaft ballt Saul die Faust und krampfhaft preßt er die Lanze mit der Rechten, die wie der Blitzstrahl das finstere, auf das Angesicht gelagerte Gewitter begleiten soll. Nichts Schlimmes ahnend steht der Jüngling vor ihm und überläßt sich ganz der begeisternden Macht der Töne. Vor dem König, zu seiner Linken, sitzt Jonathan, die theilnehmenden Blicke liebevoll auf David gerichtet, die Hände wie in Andacht gefaltet. Auch ein anderer, neben dem König stehender Mann ist mit Aufmerksamkeit bei der Musik, während zwei Greise, rechts und links vom König, diesen mit sorglicher Miene beobachten. Das Gemälde hält sich durchaus in der Höhe idealer Auffassung; die Anordnung

1. Zeitr. ist vom Gefühl für Klarheit und Abrundung, sowie für große Linien und eindrucksvolle Gegensätze der Massen geleitet; der Hauptnachdruck aber liegt in der Zeichnung der Charaktere und der vollkommenen Kundgebung dessen, was in ihrer Seele vorgeht. Die Malerei ist ohne allen bestechenden Glanz, aber in ihrer Einfachheit frei und meisterhaft. — Das Bild kam an den Herzog von Württemberg und hängt jetzt in der Sammlung des k. Museums in Stuttgart.

Der glückliche Erfolg dieses Bildes, das freudige Bewußtsein in Rom, in der Mitte der herrlichsten Kunstschöpfungen, umgeben von Schönheit in Natur und Menschenleben zu sein, der Genuß höchst angenehmer geselliger Verhältnisse, dazu noch die Seligkeit einer aufkeimenden, von ganzem Herzen erwiederten Liebe, wurden die Quelle eines zweiten Bildes, in welchem er seinem Dankgefühl gegen den Geber alles Guten einen sichtlichen Ausdruck geben wollte. Er malte das Opfer Noahs. Der Patriarch steht in der Mitte des Bildes vor dem Altar, umgeben von seiner Familie, den bekränzten andächtig betenden Kindern, und andern die mit Früchten nahen, der Frau die neben dem Altar kniet, den Söhnen, die beschäftigt sind, ein Schaf für das Opfer zu tödten. Weiter zurück steht die Arche, aus der die Thiere herausgehen. Auf der Wolke des Opferrauchs schwebt der Herr, von einer großen Engelschaar getragen daher, das Dankgebet zu vernehmen. Er deutet mit der Linken nach dem Versöhnungszeichen über der Arche und segnet mit der Rechten das Opfer. In diesem Bilde tritt vor allem die Freude an der Schönheit in ihr Recht; denn sowohl einzelne Frauengestalten, als vornehmlich die Engel, die Gott umschweben, sind von hinreißender Anmuth. Dabei aber ist der hohe Ton religiöser Begeisterung, tiefgefühlter Andacht durchaus maßgebend und der Styl der

Zeichnung größer noch als beim Saul, die Farbe blühender, 1. Zeitr.
die Behandlung freier. Das Bild war unter allgemeiner Bewunderung mehre Tage im Pantheon ausgestellt und kam alsdann in den Besitz des Herzogs von Württemberg, und hängt gegenwärtig in einem Zimmer des königl. Schlosses in Stuttgart.

Im Gefolge der fast ungetheilten Anerkennung, die Schick mit dieser Ausstellung erworben, kamen alsbald Aufträge, die nur mittelbar mit seiner künstlerischen Neigung in Verbindung standen, Bildniß-Bestellungen. Aber auch hier leistete er Außerordentliches, wie man an dem lebensgroßen Bildniß der Töchter v. Humboldt's in ganzer Gestalt und in landschaftlicher Umgebung mit allgemeiner Bewunderung wahrgenommen und noch jetzt wahrnehmen kann. Gleich vortrefflich waren die Bildnisse von Frau v. Humboldt, Frau v. Cotta u. A., da er verstand, mit der Wahrheit des Lebens der Schönheit der Kunst in anspruchloser Einfachheit zu genügen.

Im Jahre 1807 trat Schick in die Ehe. Aus dem Bewußtsein erlangter höchster Erdenseligkeit im Besitz eines innig geliebten und die Liebe innig erwiedernden weiblichen Wesens war jenes herrliche Bild hervorgegangen, in welchem nach allgemeiner Annahme seine Kunst den Gipfel erreicht hat, Apoll unter den Hirten, davon wir hier einen Umriß mittheilen. Sonnenaufgang im Herzen wollte er schildern und wählte den Sonnenaufgang über der Menschheit, den Beginn der Bildung durch die Gottesgabe der Kunst. In ein mit Reizen der Natur reich ausgestattetes Gefilde versetzt uns seine Phantasie, in eine baum- und wiesenreiche Gegend, von welcher ein einfaches Hirtenvolk Besitz genommen. Hier ist der Musenführer, der Gott der goldenen Lyra eingekehrt, und wie er sich auf dem Rasen neben seinem heiligen Baume nie-

1. Zeitr. dergelassen, versammelt sich um ihn Jung und Alt, den Gesängen zu lauschen, die von seinen Lippen tönen. Der Jäger mit seinem treuen Hunde rastet vom Waldgang, die jugendliche Mutter mit dem in Gras und Blumen spielenden Kinde wendet sich andächtig ihm zu; es naht der Greis mit seinem Enkel, um das Glück, das ihn am Lebensabend noch erwärmt, sogleich für einen Lebensanfang zu gewinnen; Liebende schließen sich enger an einander, denn es ist ihnen, als wäre nun für ihr unaussprechliches Glück die Sprache gefunden; Landbebauer haben sich eingefunden und dem Gott gegenüber gelagert, und dämmert es auch erst in ihrer Seele: es ist doch Morgen-, nicht Abenddämmerung. Frauen und Mädchen hinter ihnen lauschen mit freudiger oder auch mit neugieriger Theilnahme, und drei halb erwachsene Kinder treten heran wie die berufensten Träger der neuen Bildung, wie die Genien, welche der göttliche Sänger begeistert, Schöpfer zu werden in Baukunst, Bildnerei und Malerei. Hinter ihnen naht ein Vater mit seinem Sohn, den seine Kunstliebe in niedere Kreise geführt, und macht ihn auf den Unterschied zwischen der Lyra des olympischen Gottes und der Rohrpfeife der bocksfüßigen Waldgeister aufmerksam. Diese aber halten sich in der Nähe versteckt und verbergen ihren Aerger und ihren gemeinen Spott und Hohn feige hinter dichtem Strauchwerk. Ein heiterer sonniger Tag ist über die Landschaft ausgebreitet, die sich über liebliche Gründe weit in die Tiefe des Bildes zieht.

Der Gesammteindruck dieses in einem klaren Goldton gehaltenen Gemäldes ist der der Schönheit; aber es ist nicht die abstracte Schönheit wie bei Mengs, die sich nur auf von der Antike entlehnte Formen beschränkt: sie ist vielmehr aus einer neuen Anschauung und Auffassung des Lebens hervor-



Schick pinx.

APOLLO UNTER DEN HIRTEN.

gegangen, und nicht etwa einzelner Gliedmaßen, sondern des 1. Zeitr.
ganzen Menschen in Stellung und Haltung, Miene und Bewegung, wie in den Formen des Körpers und Kopfes. In der Composition aber bewährt sich der Schönheitsinn in der durchgehenden Harmonie aller Linien, in der bei allem Reichthum und großer Mannichfaltigkeit doch gleichmäßigen (oder gleichgewichtigen) Anordnung der Gruppen; in der vollkommenen Klarheit und Einheit der Darstellung, in welcher nichts für sich besteht, vielmehr Alles — wenn auch auf verschiedene Weise — auf Einen gemeinsamen Mittelpunkt sich bezieht. Der größte Reiz aber des Bildes liegt in seiner Naivetät. Den strengsten Anforderungen der Compositions-Gesetze entsprechend und mithin sicher mit reiflichster Ueberlegung zu Stande gebracht, erscheint doch das Ganze wie von selbst entstanden, in jeder Gestalt, in jeder Gruppe, ja selbst im Maß dessen, was man von ihr sieht, so ungezwungen und natürlich, daß man versucht ist zu glauben, es habe sich das Bild von selbst gemacht, und man könne am Ende dergleichen wohl auch. — Das köstliche Werk, das zuerst in den Besitz des H. v. Cotta, später des Königs von Württemberg kam, ist nun in der Galerie des Museums der bildenden Künste zu Stuttgart.

Mit diesem Gemälde, das im J. 1809 vollendet war, schließt sich eine Periode in Schick's Künstlerleben. Nur noch eine kurze Spanne Zeit und weniges zu schaffen war ihm gegönnt; aber was er gethan, greift schon über in das Bereich der nächstfolgenden Bestrebungen, auf welche, wie gesagt, die Romantiker unter den Dichtern, vor Allen L. Tieck und die beiden Schlegel, einen unverkennbaren Einfluß ausgeübt. Das Gemälde, das ihn zunächst und bis zu seinem Tode beschäftigte, beschreibt er selbst mit folgenden Worten: „Es

1. Zeitr. stellt Jesus Christus vor in dem Alter zwischen Knaben und Jüngling; er schläft auf Wolken über der Erde erhaben in den Armen der Engel, die ihre Flügel über ihn halten; es erscheint ihm in einer Glorie das Kreuz und er breitet sehnsüchtig im Traume die Arme danach aus. Andere Engel knieen anbetend vor ihm. Der Sinn davon ist die erste Vorempfindung seines Leidens und der Erlösung des menschlichen Geschlechts durch dieses Leiden." Großer Schönheitsinn belebt auch dieses Bild, davon eine gemalte Skizze im Besitz von Schick's Sohn in Stuttgart ist, aber dem Künstler war der Boden des wirklichen Lebens mit seiner erfreuenden und erfrischenden Kraft unter den Füßen gewichen; er stand auf Wolken und richtete seine Blicke auf eine Welt voll Nebel, und indem er sich künstlich im Treibhaus der Phantasie gezogenen Empfindungen hingab, schwächte er die Kraft und Klarheit seiner natürlichen ab. Das ist der sehnsüchtig vom Kreuz träumende Knabe Jesus, das sind die Engel, die betend und bedauernd vor ihm knieen. Schick starb, ehe er das Werk ausführen konnte, mit welchem er sich von seiner glanzvoll begonnenen Laufbahn entfernt hatte. Reicher als Carstens an den mannichfachen Gaben und Mitteln der Kunst, konnte er die junge Schöpfung auf einen höheren Grad der Ausbildung heben; zugleich gelang es ihm, begünstigt durch äußere glückliche Umstände, durch Bekanntschaft und Umgang mit Fürsten und anderen hochgestellten Personen, den neuen Bestrebungen in einflußreichen Kreisen Achtung und Theilnahme zu gewinnen. Dennoch waren unverkennbar größere Kräfte bei Carstens in Bewegung und wirkten nachdrucksamer am innersten Triebrad der neuen Bestrebungen.

Eberhard v. Wächter. Endlich ist in dieser Reihe noch zu nennen Eberhard v. Wächter, geb. 1762 zu Bahlingen bei Tübingen, gest. 1852

zu Stuttgart. Beschränkter in den Mitteln der Kunst als die 1. Zeitr.
genannten Zeitgenossen, schwach in der Zeichnung, ohne stark ausgeprägten Formen- und Farbensinn, und wenig geschickt in Pinselführung und technischer Behandlung überhaupt, würde er kaum zu besonderer Anerkennung gelangt sein, wenn nicht Kräfte in ihm wirksam gewesen wären, ohne welche alle Mittel der Kunst nichts fruchten, und die ihren Mangel sogar übersehen machen. Durchdrungen von der innigsten Liebe zur Kunst, die für ihn Leben war, vergängliches und ewiges, so daß er bis ins hohe Alter unausgesetzt thätig war, unterstützt von Bildung des Geistes, Reichthum der Phantasie und Wärme des Herzens, erfüllt von großen und erhebenden Gedanken, war er unablässig bemüht, Gegenstände zu finden, in denen er sein künstlerisches Wollen offenbaren, an denen die hohe und beglückende Gabe der Kunst recht sichtbar hervortreten könnte. Auch er erkannte in der Mythologie und Geschichte der Griechen und im Alten Testamente die reichsten Fundorte für Stoffe von allgemein menschheitlicher Bedeutung und darum von nie alterndem Werth; aber er fügte auch die römische Geschichte hinzu und schloß sich vom Neuen Testament nicht ab. Dem erwählten Stoffe gehörte er mit ganzer Seele und allen Kräften an, kein Nebengedanke — auch kein künstlerischer — leitete ihn, und so liegt auf Allem, was er geschaffen, außer der Wärme der Empfindung, der Reiz der Naivetät, und sichert ihm seinen Werth. Dessen ungeachtet haftet an vielen seiner Werke, und gerade an den bedeutendsten, ein fühlbarer Mangel: der Fehler des verschlossenen Gedankens. Diese Innerlichkeit, die nicht zum klar ausgesprochenen Worte kommen kann, hat die Folge, daß er bei aller Tiefe und Wahrheit der Empfindung von Verschiedenen verschieden, von Vielen, ja den Meisten, nicht verstanden wird.

1. Zeitr. Auch er hat, wie Schick, seine Studien in Paris gemacht und ist dann nach Rom gegangen. Dort fand er Carstens und schloß sich sogleich als Gesinnungsgenosse an ihn an. Als die Folgen der französischen Kriegszüge 1809 ihn von da vertrieben, ging er nach Wien und wurde dort für eine Anzahl jüngerer Künstler und auch einige Altersgenossen ein Stütz- und Mittelpunkt der Bestrebungen, aus denen die zweite Periode der neuen deutschen Kunst hervorgehen sollte.

Von dem Aufenthalt in Wien schreibt sich sein Hauptwerk her: „Hiob und seine Freunde", gegenwärtig im Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. In sich gekehrt und stumm sitzt der Leidträger auf einem Haufen faulen Strohes, in einen weiten Mantel gehüllt, die Hände über die Knie verschränkt. Vor ihm zu seiner Rechten auf einer Bank im Hofraum haben die drei Freunde: Eliphas von Theman, Bildad von Suah und Zophar von Naema Platz genommen. Da sitzen sie in düsteres Schweigen gehüllt, sie und Hiob, und so saßen sie schon sieben Tage und sieben Nächte, ohne ein Wort zu reden. Aber der Augenblick ist nahe, wo Hiob die furchtbare Verstummung bricht und den Tag verflucht, der ihm das Leben gegeben. (Buch Hiob 2, 13. 3, 1.) Nichts kann den künstlerischen Charakter Wächter's schärfer bezeichnen, als die Wahl dieses Momentes. Es lag so nahe, Einen der Freunde sprechen, oder Hiob sich verantworten zu lassen; Wächter hielt sich an den Zeitpunkt, wo die Gedanken noch alle stumm in der Seele arbeiteten, wo jeder der Freunde nach Trost suchte und seine Armuth bitter empfand, und in Hiob Ingrimm und Erbitterung immer höher angeschwollen den endlichen Ausbruch der Verwünschung verkünden. Aber stumme Mienen sind vieldeutig, und dem Insichgekehrten ist nicht unwidersprechlich anzusehen, was er denkt und empfindet, einen wie

reichen Schatz hoher Gedanken oder tiefer Empfindungen der Künstler ihm auch zugemessen. Immerhin ist die über das Gemälde ausgebreitete Laut- und Bewegungslosigkeit, die finstere, drückende Stimmung ergreifend und fesselnd — wenn auch nicht wohlthuend — und zeigt uns den ernsten Sinn und die eigenthümliche künstlerische Kraft, womit die gewaltige Aufgabe aufgefaßt worden.*)

Der Charakterzug reiner Innerlichkeit tritt mit fast gleicher Entschiedenheit an einem zweiten Gemälde hervor, das sich im Besitz des B. v. Uexküll befindet und den „letzten Schlaf des Sokrates" zum Gegenstand hat. Ruhig lächelnd liegt der Weise schlafend auf harter Gefängnißbank, und ruhig, ohne eine Miene zu verziehen, steht der Gefangenwärter vor ihm und betrachtet ihn. Wer die Geschichte und die Gesichtszüge kennt, weiß, daß ihm hier der Zeitpunkt kurz vor einer sehr ungerechten Hinrichtung vorgeführt wird; er kann sich in die heiteren Traumbilder des Schuldlosen und in die stumme Bewunderung und Theilnahme des Gefängnißwärters hinein denken. Aber das Bild zwingt ihn nicht unabweislich dazu; denn — die Gedanken, die er sehen soll, bewegen sich hinter einem Vorhang.**)

In der gleichen Richtung sind noch mehre Gemälde Wächter's entstanden, von denen ich nur Cimon im Gefängniß, Marius auf den Trümmern von Karthago, Andromache und Hekuba am Grabe Hektors, die griechische Muse in den Ruinen Athens, die Mutter des Menökeus in stummer Verzweiflung über den freiwilligen Tod ihres Sohnes***); den

*) Radiert von Rahl 1807.

**) Tod des Sokrates, lith. von Emminger.

***) Radiert von Rahl.

1. Zeitr. blinden Belisar am Thor von Rom*); Brutus, auf den Untergang Cäsars sinnend**); Antigone bei der Leiche ihres Bruders, nennen will.

Obschon nun Wächter am liebsten bei Gegenständen dieser Art verweilt, so hat er sich doch nicht ausschließlich darauf beschränkt. Wenn er aber auch wirklich die Grenzen vom Gebiete des Schweigens überschreitet, über eine möglichst ruhige Betrachtung, über die Empfindung von Schönheit, Freude oder Schmerz geht er selten hinaus; Handlungen und Thaten reizen ihn nicht zur Darstellung und so ist seine Kunst durch und durch lyrischer Natur, wobei er seine Bilder mit Vorliebe zu Trägern poetischer Gedanken macht. Dahin gehören die Horen Eunomia, Dike und Irene als Vertreterinnen von Recht, Gerechtigkeit und Frieden, den Grundlagen der geselligen Ordnung**); Herkules am Scheidewege, ein für einen Jeden passendes Lebensbild; Cornelia, die Mutter der Gracchen**); die Nemesis, Cornelia und Cäsar, dem man den Kopf des Pompejus bringt***), u. a. m. Er bewegt sich übrigens nicht ausschließlich in diesen ernsten Kreisen, wie denn ein sehr heiteres Gemälde von ihm, „das Lebensschiff", auf welchem alle Alter und Geschlechter auf der Fahrt durch das Leben dargestellt sind, jetzt im Besitz des Herrn Paul de Sick in Stuttgart, allgemeines Wohlgefallen geerntet, obschon dabei der Idealismus bis zur rücksichtlosesten Vernachlässigung aller Möglichkeiten (der Ruderhaltung, der Fortbewegung, der Raumvertheilung, des Stehens und Sitzens u. s. w.) getrieben ist. Aber das Kind spielt sorglos mit den Wellen, der Jüngling drückt die Geliebte, die Mutter das

*) Davon wir hier eine Abbildung mittheilen.
**) Radiert von Rahl.
***) Gestochen von F. Leybold.



Wächter pinx.

BELISAR ALS BETTLER.

Kind ans Herz, und der Greis sieht in den treibenden Wellen das verfließende Leben. I. Zeitr.

Ungleich schwereren Gehaltes und schwungvoller ist eine Composition aus Wächter's späteren Jahren, Jupiter, der den Sterblichen zum Trost die Musen zur Erde entsendet, eine Zeichnung, die wie ein Hymnus auf den Eintritt des Frühlings wirkt. Gleich anmuthig ist das scherzhafte Bild von Amor, dem Bacchus den Labetrunk reicht.

Noch muß hier eines Künstlers gedacht werden, der zwar als ausschließlicher Landschaftsmaler anderen Kreisen angehört, in der Auffassung aber seiner Aufgaben und in der Richtung seines Geschmacks sich eng an die genannten Gründer der neuen Schule anschließt:

J. Chr. Reinhart.

Joh. Christian Reinhart, geb. 1761 auf einem Dorfe bei Hof im Voigtlande, gest. 1846 in Rom, wandte sich 1778 in Leipzig, wo er Theologie studieren sollte, zur Kunst, und ging, nachdem er sich längere Zeit in Dresden und Meiningen aufgehalten, 1789 nach Rom. Obschon er allerhand kleine Compositionen aus dem Leben und viele Thierbilder gezeichnet, war doch sein eigentliches Fach die Landschaft, und da er nicht nur malte, sondern auch die Radiernadel fleißig handhabte, so haben seine Arbeiten eine weite Verbreitung gefunden. Am liebsten hielt er sich an die Landschaften aus der Umgegend von Rom, oder er benutzte in freien Compositionen die Eindrücke, die er auf seinen Streifzügen durch dieselbe gewonnen. Immer war es ihm um das Große und Bedeutende in der Natur zu thun, er mochte sie nun in heiterer Ruhe oder im Gewittersturm schildern wollen; Schönheit in den Linien, Gleichmaß in den Massen, Harmonie der Gegensätze, Entschiedenheit und Reinheit der Stimmung und somit Anklang an Phantasie und

1. Zeitr. Gemüth — das waren die Ziele seiner Kunst; nicht Studium und Ausführung des Details mit naturalistischer Nachahmung der Wirklichkeit, nicht die Reize der atmosphärischen Erscheinungen, noch die Zauberwirkungen des Lichts, oder des Helldunkels, oder des glänzenden Schimmers der Spiegelungen; nicht die Natur in ihrer Natürlichkeit, sondern in ihren Beziehungen zum Seelenleben, in ihren poetischen Wirkungen. Man lernt seinen künstlerischen Charakter ziemlich gut kennen in seinen „Malerisch radierten Prospecten von Italien. Nürnberg 1799" ꝛc. 72 Blätter, darunter eine Sturmlandschaft, welche Schillern gewidmet ist. Gemälde von ihm wird man in vielen öffentlichen und Privatsammlungen antreffen; seine schönsten Landschaften dürften die sein, welche er im Palazzo Massimi am Fuße des Capitols in Rom in Tempera ausgeführt, Felsenlandschaften mit Wasserfällen, Waldpartien und fernen Bergen. Hier sind Baumgruppen, Wasserflächen und Fernsichten von einer Schönheit in der Zusammenstellung, so frisch und erquickend, daß die Natur ihr Feierkleid angezogen zu haben scheint, uns an ihre entzückendsten Reize zu bannen. Sein letztes Oelgemälde, eine heitere griechische Landschaft, staffiert mit der Erfindung des korinthischen Capitäls, ist in der Neuen Pinakothek zu München.

Was in dieser Zeit für die Malerei in Deutschland geschah, liegt großentheils außerhalb der die Neuzeit bildenden Bewegung, und werde ich später davon Nachricht geben, wenn ich auf die Kunstthätigkeit in einzelnen deutschen Städten zu sprechen komme.

Dritter Abschnitt.

Bildnerei.

Canova. Thorwaldsen. Dannecker. Ohmacht. M. Wagner. G. Schadow 2c.

Gleich der Malerei holte auch die Bildnerei ihre ersten Kräfte zu einem neuen Aufschwung ihrer Thätigkeit aus den Werken des Alterthumes. Die Stelle eines Vorläufers, die dort Mengs übernommen, war auf diesem Gebiete einem Italiener zugefallen, Ant. Canova aus Possagno, geb. 1757, gest. zu Venedig 1822. Von dem manierierten Virtuosenthum Bernini's richtete er zuerst wieder die Blicke auf antike Sculpturen und betrat mit seinem Theseus, der den Centaur erschlägt (in Wien), einen von der bisherigen Straße durchaus abweichenden Weg. Begabt mit einem großen Talent der Ausführung, das ihn Marmor wie Wachs behandeln ließ; mit einem Sinn für Schönheit und Anmuth, wie er vielleicht seit dem Untergang der alten Kunst Keinem verliehen gewesen; dazu mit einer entschiedenen Neigung zum Gefühlvollen, womit auf das Gemüth der Beschauer am eindringlichsten zu wirken ist, mußte Canova rasch einen weitverbreiteten Ruhm und die Herrschaft auf dem europäischen Kunstgebiet erlangen. Für die deutsche Kunst hatte er indeß zunächst nur die Bedeutung, daß er von der Nachahmung des Bernini abgelenkt; aber zu seiner weichlichen Formengebung, seinem ins Malerische spielenden Styl, seiner bewußten Empfindsamkeit und überhaupt theatralischen Darstellweise, seiner gezierten Lieblichkeit, und seiner Spiegelglätte der Ausführung mußte der Genius der neuen deutschen Kunst, sowie

Ant. Canova.

1. Zeitr. er zum Worte kam, Nein! sagen. Und er kam zum Worte in — Albert Thorwaldsen.

Wir können uns der Bemerkung nicht verschließen, daß die neue deutsche Kunst ihre ersten Vertreter aus dem hohen Norden erhalten, gerade aus jenem Lande, wo die wenigsten Kunstdenkmale zu finden waren, und das der Kunstgeschichte bis dahin fast noch keinen Namen gegeben. Der Vater von Mengs war ein Däne, Carstens ein Schleswiger, und Thorwaldsen stammt aus Island.

A. Thorwaldsen. Albert Thorwaldsen, geb. 19. Novbr. 1770 zu Kopenhagen*), gest. daselbst 24. März 1844, war der Sohn eines Schiffs-Bildschnitzers, stammt aber aus einem alten, mit dem König Harald Hildetand verwandten Geschlechte, das von Dänemark nach Norwegen, von da nach Island geflüchtet, und welchem Oluf Paa, ein Bildschnitzer des 12. Jahrhunderts, angehörte. Hier lebte Thorwald Gotskalksen, Thorwaldsens Großvater, als evangelischer Prediger zu Miklabye, dessen Sohn Gotskalk, Thorwaldsens Vater, wieder nach Kopenhagen übersiedelte, und es geht sogar die Sage, daß auf der Ueberfahrt dahin ihm der Sohn Albert geboren worden. Wenn er aber hier eine Stelle einnimmt in der Geschichte der deutschen Kunst, so geschieht es, weil das Vater-

*) Weder Tag, noch Jahr der Geburt sind genau ermittelt, und Thorwaldsen selbst gab den 8. März als seinen Geburtstag an; denn an diesem Tag war er nach Rom gekommen. Ausführlich ist das Werk: Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen von Thiele. Deutsch Leipzig 1832. 1834. Ferner: Thorwaldsens Leben nach den eigenhändigen Aufzeichnungen 2c. von J. M. Thiele. Deutsch Leipzig 1852. In beiden Werken wird der Künstler Bertel genannt. Aus seinem eigenen Munde habe ich die Worte: „Ich heiße Albert, nicht Bertel!“ und so unterschreibt er sich in Briefen und in seinem Testament.

land des Genius nicht durch den Staat, sondern durch den 1. Zeitr.
Volksstamm umgrenzt ist. Deutsche Kunst ist aus germanischem Geiste geboren, und diesem gehören auch die Dänen an, wie sie denn auch vor Ausbruch der politischen Feindseligkeiten sich allerwege zu den Deutschen gehalten. Was Thorwaldsen insbesondere betrifft, so hat er von Jugend auf aus Herzensdrang in diesen Reihen gestanden, und dankbar und freudig verehrt ihn die neue deutsche Kunst unter ihren Vorkämpfern und Gründern.

Seinen Lebenslauf begann er unter drückenden Verhältnissen; doch leuchtete der Genius früh auf. Mühsam erwarb der Vater die Mittel zur Erhaltung seiner Familie durch Bildschnitzwerk für Schiffe auf den Kopenhagener Schiffswerften; dorthin mußte ihm der Sohn öfters das Mittagessen bringen und dann geschah es nicht selten, daß der blondlockige Knabe, während der Vater am kärglichen Mittagbrot saß, Hammer und Meißel oder das Beil zur Hand nahm und an den väterlichen Arbeiten die jungen Kräfte bessernd und vollendend versuchte. Im J. 1781 wurde er in die unterste Zeichnungs-Classe der Akademie aufgenommen und rückte allmählich bis zum J. 1786 in die Modell-Classe auf, wo er sich den ersten akademischen Preis, die kleine silberne Medaille, 1787 erwarb, worauf 1789 die große silberne Medaille für einen „ruhenden Amor“ folgte. Seine hohe Begabung ward bald und allseitig erkannt, und wunderbarer Weise wurde gerade der Lehrer, durch welchen Carstens die Akademie verleidet worden, Prof. Abildgaard, sein besonderer Beschützer und Förderer; wobei allerdings die Fügsamkeit Thorwaldsen's, die ihn nicht nur Abildgaard's Lehren befolgen, sondern sogar nach seinen Entwürfen modellieren ließ, mit in Rechnung zu stellen ist. Bei jeder Concurrenz erhielt Thorwaldsen den Preis, um den

1. Zeitr. er warb (1791 die kleine goldene Medaille für die „Vertreibung Heliodors aus dem Tempel“) und danach auch die große goldene Medaille nebst dem Reisestipendium nach Rom (1793 für die „Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes“). Bis zur Flüssigwerdung des Reisegeldes erhielt er eine jährliche akademische Unterstützung in Kopenhagen, wobei man es zugleich auf einige bis dahin außer Acht gelassene wissenschaftliche und Welt-Bildung des jungen Genies abgesehen hatte, und sonst auf alle Weise für einträgliche künstlerische Beschäftigung sorgte. Denn er konnte bei seiner Abreise von Kopenhagen seiner Mutter ein mit Goldstücken gefülltes Kästchen als Geschenk zurücklassen. So waren ihm alle Wege geebnet und das Glück, das sich sonst so spröde zeigt gegen bevorzugte Geister, schien ihm die reichsten Schätze freiwillig entgegen zu tragen, und Beschwerden und Gefahren ihm fern halten zu wollen.

Am 20. Mai 1796 trat Thorwaldsen seine Reise nach Rom an, und zwar zur See, auf der königlichen Fregatte Thetis, kam aber erst nach neunmonatlangen Irrfahrten, Belagerungen und Quarantainen, und nachdem er endlich zu Malta die Fregatte verlassen und nach Palermo in einem offenen Boote und nach Neapel mit dem Paquetschiff gegangen war, am 8. März 1797 in Rom an.

Wie schon erwähnt, betrachtete Thorwaldsen diesen Tag als seinen Geburtstag; denn in Rom, obschon damals gerade von dort die größten Meisterwerke als Kriegsbeute nach Paris geführt wurden, ging ihm das Leben erst auf in der Weihe der Kunst und in der Erkenntniß ihrer Aufgaben. An seinem Landsmann, dem berühmten Archäologen Zoëga, fand er einen einsichtigen Wegweiser ins Alterthum und einen strengen Richter; an Asmus Carstens aber ein rühmliches Vor-

bild und einen treuen Freund. Thorwaldsen hat es oft mit 1. Zeitr.
der ihm eigenen Bescheidenheit ausgesprochen, daß er alles, was er sei, nur Carstens verdanke, und daß dieser ihm den rechten Weg in der Kunst gezeigt, den er ohne ihn schwerlich gefunden haben würde. Und in der That erkennt man leicht in Thorwaldsen's ersten Arbeiten in Rom, im Jason, Mars 2c., in der Wahl der Gegenstände wie in der Behandlung, den Einfluß von Carstens, wenn auch nicht in dem Umfang, wie der edle Künstler sich selbst einreden wollte. Beide Genien aber sind auf's innigste verwandt, und Beide, berufen, der Kunst unserer Tage zur wahren Bedeutung verholfen zu haben, unterscheiden sich hauptsächlich nur durch das, was ein Jeder zur Erreichung des gemeinschaftlichen Zweckes gethan. Die antike Kunst gibt Beiden Anregung und Licht; wenn sie aber Carstens in das Leben und die Poesie der alten Völker eingeführt, so erschließt sie Thorwaldsen, der nach einem Briefe Zoëga's an Münter vom 4. Octbr. 1797 „ohne die geringste Kenntniß von Geschichte und Mythologie" nach Rom gekommen, die Natur, und lehrt ihn das Leben kennen und in seiner schönsten Erscheinung fassen und darstellen.

Nächst Carstens, der ihm bald durch den Tod entrissen wurde, waren es J. A. Koch und Reinhart, an die er sich mit warmem Kunsteifer und inniger Freundschaft anschloß, wie er denn auch mit ersterem eine gemeinschaftliche Wohnung bezog.

Inzwischen waren die drei Jahre des Reisestipendiums verflossen; ungeachtet seines glänzenden Talentes hatte Thorwaldsen noch keinen Fuß breit auf dem Felde des Ruhmes gewinnen können, das Canova allein beherrschte. Zudem hinderten die kriegerischen Zustände Europa's thätige Kundgebungen der Kunstliebe bei Fürsten und Reichen, und Thor-

1. Zeitr. waldsen mußte, wie schwer es ihm auch ankam, Rom den Rücken zu wenden, an die Heimkehr denken. Um diese Zeit — es war im Herbst 1800 — modellierte er den Jason in Thon, zerstörte aber das Thonmodell wieder, da ihm die Mittel fehlten, es in Gyps formen zu lassen. Die Abreise verschob sich durch äußere Umstände von Monat zu Monat, und das veranlaßte ihn, im Frühjahr 1803 seinen Jason von Neuem aufzubauen. Obwohl er nun inzwischen zu größerem Ansehen gelangt war und selbst Canova's Anerkennung der Neuheit und Größe seines Styls geerntet hatte, standen die äußeren Verhältnisse wie früher, und auch der zweite Jason wäre dem Schicksal des ersten gefolgt, hätte nicht Frau Friederike Brun, geb. Münter, die edle und verständige Landsmännin des Künstlers, das Modell formen und gießen lassen.

Dennoch war auch damit das goldene Vließ noch nicht erobert. Thorwaldsen mußte Rom Lebewohl sagen. Der Vetturin war gemiethet, der Koffer gepackt, schweres Gepäck vorausgeschickt, Thorwaldsen zum Einsteigen bereit; da verund erlangte ein Mitreisender, der preußische Bildhauer Hagemann, dessen Paß nicht ganz in Ordnung war, einen Tag Aufschub. Und dieser Eine Tag entschied über Thorwaldsen's Zukunft. An diesem Tage war der englische Banquier Sir Thomas Hope durch einen Lohnbedienten in die verlassene Werkstatt Thorwaldsen's, wo noch das Gypsmodell des Jason stand, geführt worden, und hatte, hingerissen von dessen Schönheit, sich sogleich entschieden, es in Marmor ausführen zu lassen, ja die von Thorwaldsen dafür geforderte Summe von 600 Zechinen sogleich auf 800 erhöht. Da hatte Jason sein Ziel erreicht und der Künstler konnte seine Welt-Laufbahn beginnen. Thorwaldsen blieb in Rom, und nun folgten Bestellungen auf Bestellungen, so daß sogar Jason

zurückstehen und dem Künstler zu neuen Erfindungen Zeit 1. Beitr.
lassen mußte.

Friederike Brun erlebte die Freude, zu sehen, wie das kleine Opfer, das sie gebracht, zu so großen Wirkungen geführt, daß Thorwaldsen nicht nur von aller Welt geehrt, von Fürsten und Großen ausgezeichnet und mit Aufträgen überhäuft ward, sondern daß er die volle Würdigung bei dem Manne fand, dessen Kunst-Urtheil am schwersten wog, und der doch in ihm einen gefährlichen Nebenbuhler erstehen sehen mußte. Canova, zu höchst gestellt als Künstler, und doch noch höher durch Adel der Seele und Humanität, sagte, als er die Skizze zum Adonis von Thorwaldsen gesehen, zu Frau Fr. Brun: „Questa statuetta é bella e nobile e piena di sentimento. Il vostro amico davvéro é un uomo divino! — Il est pourtant dommage, que je ne sois plus jeune!“

Die ersten bedeutenden Aufträge, die ihm — außer verschiedenen Marmorbüsten — wurden, kamen von der russischen Gräfin Woronzoff, die sich nach Zeichnungen des Künstlers die Statuen eines Bacchus und Ganymedes, einer Venus und eines Apoll, deßgleichen eine Gruppe, Amor und Psyche, sämmtlich in Carrara-Marmor, bestellte.

Indeß konnte Thorwaldsen weder die Ausführung des Jason sogleich beginnen, noch überhaupt des gewonnenen Glücks wirklich froh werden. Ein ernstliches Unwohlsein, verbunden mit einem unüberwindlichen Trübsinn, nöthigte ihn, Rom auf einige Zeit zu verlassen. Er ging nach Neapel, und, als auch die dortige Luft keine Besserung brachte, zu der ihm befreundeten Familie des dänischen Gesandten Schubart nach Montenero bei Livorno, wo er nach und nach gesundete, und wo es ihm überhaupt so wohl erging, daß er gern und oft dahin zurückkehrte. Hier war es denn auch,

 wo er bei wieder erstarkten Kräften mit Vorliebe sich jener Kunstgattung widmete, in der er bald Neues und Außerordentliches leistete. Die malerische Behandlung des Reliefs, wie sie selbst noch von Canova beibehalten worden, hatte demselben Einheit, Deutlichkeit und Charakter genommen; Thorwaldsen führte das Relief wieder auf das Princip der altgriechischen Sculptur zurück, wonach sich mit Vermeidung von Perspective und Verkürzungen die Darstellung auf die einfache gleiche Fläche beschränkt. Was bei dieser Beschränkung scheinbar an Freiheit verloren ging, wurde durch Bestimmtheit der Formen, Einfachheit der Composition und Harmonie aller Theile reichlich ersetzt. Dazu bot ihm das Relief in großer Ausdehnung die Mittel, dichterische Gedanken und Bilder selbstständig und unter verhältnißmäßig geringen Schwierigkeiten in der Sprache der Bildnerei wiederzugeben.

Die Verdienste Thorwaldsen's auf diesem Kunstgebiet waren bald allgemein anerkannt, er war der „Fürst", der „Gigant des Basreliefs", und seine derartigen Arbeiten erhielten in Kurzem die Bedeutung von Gesetzquellen. Dennoch dürfen wir nicht übersehen, daß er der Weiterbildung Raum gelassen. So streng er sich nehmlich Rechenschaft gab bei runden Figuren über jede Stellung und Bewegung und deren Möglichkeit, so leicht begnügte er sich im Relief mit der momentanen Erscheinung im Bilde, ohne danach zu fragen, ob nicht eine Uebersetzung derselben in die Wirklichkeit ihre Unmöglichkeit darthue?

Das schmälert übrigens das große Verdienst des Künstlers nicht, und hocherfreulich bleibt es, daß das Relief die Form ward, in welcher er am liebsten sich aussprach; und er hatte einen Reichthum von Gedanken und Bildern, die ausgesprochen sein wollten.

So entstanden jene köstlichen Bilder, in denen bald das 1. Zeitr. heitere Naturleben sich spiegelt, bald Erzählungen oder Andeutungen alter Dichter ihren sichtbaren Ausdruck fanden, sowie solche, welche dem Andenken theurer Verstorbenen oder anderen religiösen Stimmungen gewidmet sind. Eine der ersten Arbeiten dieser Art war, unzweifelhaft in Erinnerung an Carstens, der Tanz der Musen auf dem Helikon, womit er seine gastfreundliche Wirthin zu ihrem Geburtstage am 10. Septbr. 1804 überraschte.

An diesen ersten Aufenthalt in Montenero reihen sich ein Paar Ereignisse, die wegen ihrer poetischen Färbung eines dauernden Gedächtnisses werth sind. Thorwaldsen hatte dort die Gruppe von Amor und Psyche, wie der Gott die Schale mit dem Trank der Unsterblichkeit der Geliebten reicht, modelliert und zurückgelassen. Nach seiner Abreise schlug der Blitz in das von ihm zur Arbeit benutzte Zimmer, verwüstete Alles, was darin war, verschonte aber die Gruppe! — Unter den Entwürfen zu Statuen, die er von dort mitnahm, befand sich auch die meergeborene Göttin der Schönheit, die er später für den Lord Lucan ausführte. Das Schiff, das die Statue nach England bringen sollte, scheiterte; die Ladung versank auf den Meeresgrund; Venus aber wurde aus der Tiefe gehoben und entstieg so zum zweiten Male dem Schooße des Okeanos.

Es darf auch erwähnt werden, daß Thorwaldsen während dieses Sommeraufenthaltes von der Florentinischen Akademie zum Professor ernannt wurde, womit die Reihe der Ehrenbezeigungen beginnt, die im Verlauf der Jahre fast unabsehlich sich ausdehnte.

Zurückgekehrt nach Rom, beschäftigte sich Thorwaldsen zunächst mit Ausführung der mitgebrachten Entwürfe, sowie

1. Zeitr. mit neuen Erfindungen; deßgleichen mit der Statue des Jason, der aber bis zum J. 1828 auf seine Vollendung harren mußte; (wofür der Künstler seinen Wohlthäter, als welchen er Sir Thomas Hope zeitlebens ansah, anderweitig durch Werke seiner Hand freigebig zu entschädigen suchte). Immer vertrauter mit den Dichtungen Homer's und immer klarer über die Formen und Gesetze des Reliefs, componierte er nun (1805) das berühmte Bild von dem Zorn des Achilles über die Entführung der Briseïs. Die dänische Regierung, welche durch das Reisestipendium eine Art Anrecht an Thorwaldsen hatte, war weit entfernt, dieß geltend zu machen; sie hatte vielmehr in der Freude über seinen wachsenden Ruhm, der sich bald in Ehrenauszeichnungen von Akademien und von Fürsten und in den ausgedehntesten Bestellungen bethätigte, die sich freilich auch öfters wieder zerschlugen (wie z. B. die „Freiheit" Nordamerica's), ihm ein nicht unansehnliches Geldgeschenk übersandt und stillschweigend in den längeren Aufenthalt in Rom gewilliget; ja sie hatte ihm sogar 1805 die erledigte Professur der Bildhauerei an der Akademie in Kopenhagen übertragen, ohne auf seine sofortige Rückkehr zu dringen. Als man jedoch im J. 1811 in Norwegen einen Marmorbruch entdeckt und sich entschlossen hatte, denselben zu Gunsten der Haupt- und Residenzstadt auszubeuten, wurde Thorwaldsen eingeladen, nach Kopenhagen zu kommen und mit Rath und That hülfreich zu sein. Bereit, dem Rufe zu folgen, wurde er jedoch in Rom zurückgehalten durch eine neue, unvorhergesehene Bestellung, die seine künstlerischen Kräfte gerade in der von ihm mit Vorliebe und Auszeichnung verfolgten Richtung mit Einem Male zur vollsten Entwickelung führte. Gegen Ende des Jahres 1811 befahl ein kaiserlich französisches Decret (wohl im Namen des Königs von Rom), den Palast

des Quirinals auf Montecavallo zu einer Wohnung für Napoleon auf das prächtigste einzurichten. 1. Zeitr. Der deutsche Architekt Stern, der mit den nöthigen Arbeiten beauftragt worden, wandte sich für die bildnerische Ausschmückung eines Zimmers an Thorwaldsen, und dieser übernahm es, einen 29 Ellen langen, gegen 4 F. hohen Fries mit einem Relief in Gyps binnen drei Monaten auszuführen. Mit feinem Takt wählte er dafür den Siegeseinzug Alexanders in Babylon und stellte damit eines der wunderwürdigsten Zeugnisse seines Genius, und zugleich ein herrliches, in alle Zeiten hinein leuchtendes Denkmal der neuen deutschen Kunst auf.

Zu den vier in Montenero entworfenen Statuen des Bacchus, Apollo, Ganymed und der Venus, und den Reliefs von Amor und Psyche, dem Tanz der Musen, den Jahreszeiten, waren unterdessen noch die Statuen des Mars, des Adonis, des Amor, des Mars mit Amor, der Psyche, der Hebe ꝛc., ferner die Reliefs: A Genio Lumen!, Hector und Paris, Amor als Löwenbändiger, die Geburt der Venus, Bacchus und Amor, die Erweckung der Psyche durch Amor, Vulcan, Venus und Mars ꝛc. gekommen. Nach dem Alexanderzug gingen 1813 und 1814 mehre Grabmonumente (für Philipp Bethmann-Hollweg, Frau Baronin v. Schubart, auch Bildnißstatuen wie die höchst reizende der Lady Elisabeth Russel, die Gräfin Ostermann ꝛc., aus seiner Werkstatt hervor, dazu die unvergleichlichen Reliefs Achilles und Briseïs, dann die Nacht und der Tag, mit welchen beiden letztgenannten er so zu sagen die ganze Welt eroberte; denn in Tausenden von Copien in Stein und in Erz, in Gyps und in Alabaster, in Muscheln und Siegelringen verbreitete man die reizenden Bilder.

Im Jahr 1817 entstanden die Statuen des stehenden

 Ganymed, dann des knieenden Ganymed mit dem Adler, des berühmten Hirtenknaben, der Tänzerin, sowie des Argustödters Mercurius. Zu gleicher Zeit war er mit der Herstellung der äginetischen Bildwerke für den Kronprinzen Ludwig von Bayern beschäftigt, was ihn zum Versuche einer Composition im archaistischen Style, der bekannten Statue der Hoffnung, reizte. Aber auch die Gruppe der Grazien stammt aus dieser Zeit, und aus dem Frühling 1818 der sterbende Löwe von Luzern.

Im Sommer 1819 (14. Juli) reis'te Thorwaldsen nach Kopenhagen, das er seit 23 Jahren nicht mehr gesehen. So sicher diese Reise nur aus patriotischen Wünschen hervorgegangen und so wenig sie an den äußeren Verhältnissen des Künstlers, der bereits mit Ehren aller Art überhäuft war, irgend etwas änderte, da er auch nach Verfluß eines Jahres wieder in Rom war, so bezeichnet sie doch einen entschiedenen Wendepunkt in seinem Wirken und Schaffen.

Ein flüchtiger Rückblick auf die bisherigen Arbeiten zeigt ihn uns inmitten der Anschauungen des Alterthums, in Gemeinschaft der Götter und Helden Griechenlands oder reiner Naturmenschen. Kaum daß er mit ein Paar aus Gefälligkeit und nur auf Bestellung übernommenen leichten Relief-Entwürfen für einen Taufstein in Dänemark den Boden des neuen Glaubens berührte. Unterhandlungen mit dem Kronprinzen Ludwig von Bayern wegen eines Frieses mit Darstellungen aus dem Leben Jesu für eine „Apostelkirche“ in München hatten zu keinem Ergebniß geführt. In Kopenhagen ward ihm zuerst vom König der Auftrag einer Christusstatue für die Schloßkirche, und da man eben am Bau eines neuen, großen Gotteshauses (der Frauenkirche) war und ihn zu Rathe zog, so entspann sich in seinem Geist der Plan

für ein umfassendes christliches Sculpturwerk, das sich ganz 1. Zeitr.
an die im altgriechischen Baustyl aufgeführte Kirche anzuschließen habe, in das Giebelfeld die Predigt des Johannes, in die Vorhalle Propheten und Sibyllen, vor den Altar im Innern Christus und in die Nischen der Seitenwände die Apostel; dazu für die Taufcapelle die Taufe Christi, und für die Beichtcapelle das Abendmahl. Mit diesem, von der Commission bereitwillig angenommenen Plan betrat Thorwaldsen ein ihm bisher so gut wie ganz fremdes Gebiet; und es dürfte angemessen sein, sich darüber Rechenschaft zu geben, wie sich das neue künstlerische Wirken zu dem bisherigen verhalte?

Ich habe weiter oben schon angedeutet, daß der nächste Erfolg der Studien antiker Plastik bei ihm ein tieferes Eingehen in die Natur war, in den Bau, die Formen und Bewegungen des menschlichen Körpers, eine klare Erkenntniß der der Natur inwohnenden unerschöpflichen Fülle von Schönheit, Anmuth und jeglichem Reiz. In der Auffassung des unmittelbaren Lebens, das in Rom besonders eigenthümlich und an künstlerischen Motiven reich ist, in diesen rein natürlichen Darstellungen, wie dem Hirten, und dem ganz verwandten Mercur, scheint Thorwaldsen auf seiner höchsten Höhe, dicht neben den großen Künstlern Griechenlands zu stehen.

Von der Natur aufwärts öffnen sich dem Künstler die beiden Reiche der Poesie und der Religion. Für die Natur bedarf er des offenen und klaren Sinnes, für die Poesie der Phantasie, für die Religion des Glaubens. Uns, denen die Religion der Griechen nur noch poetische Wahrheit hat, wird es nie gelingen, in ihren Darstellungen die Alten zu erreichen. Was man daher auch von den besten Götterstatuen und mythologischen Bildern der Neueren rühmen, wie nahe

1. Zeitr. man sie der Antike stellen mag, wie vollkommen sie allen Anforderungen der Naturgemäßheit, Schönheit und Ausführung genügen: die Seele der alten Kunst, der polytheistische Volksglaube, fehlt ihnen, und zwischen beiden ist eine ewige Kluft.

Wenn aber die Mythologie nicht als Religion in uns lebt, wenn das Uebernatürliche in ihr für uns zur Poesie wird, so ist unser Sinn dafür — die Phantasie! Dieses innere Auge Thorwaldsen's ist so klar und durchdringend, wie sein äußeres für die Natur; alle Schönheit und Anmuth der alten Sagen und Charaktere hat er erkannt und weiß sie mit Leichtigkeit in seinen mythologischen und poetischen Darstellungen wiederzugeben. Hier geht er überall Hand in Hand mit seinem Freunde Carstens; hier ist er in der ursprünglichen Heimath seines Geistes; und wo er bisher aus eigenem Antriebe für einen Gegenstand sich entschied, da war er von daher gekommen.

Als nun das Christenthum mit seinen Aufgaben ihm entgegen getragen wurde, da hat er ihre supranaturalistische Bedeutung sehr wohl erkannt, aber nicht im Glauben als Religion, sondern, gleich der dem Glauben längst entrückten Mythologie, mit der Phantasie, mithin als Poesie. „Glaube ich doch nicht an die Götter Griechenlands, hatte Thorwaldsen (Thiele a. a. O. II. p. 69) zu einem Freunde gesagt, der Zweifel erhob wegen seiner christlichen Kunstunternehmungen, aber darstellen kann ich sie doch!" So hätten sich seine Darstellungen der Ideale des Christenthumes so wie aller dem christlich-religiösen Gebiet angehörigen Gegenstände zu eigentlich christlicher Kunst verhalten müssen, wie seine griechischen Götter zum Polytheismus, vorausgesetzt, daß er sich in die christliche Ausdruckweise so eingelebt, als in die des vorchristlichen Alterthums. Indem er aber die durchaus objectiv,

ohne jede Anwandlung eines religiösen Glaubensbekenntnisses 1. Zeitr.
geschaffenen Gestalten und Begebenheiten in der ihm eigenen, der vorchristlichen Kunst und Religion entnommenen Weise wiedergab, mußten sie ihrer eigentlichen Bedeutung und Wirkung ferner stehen, als seine griechischen Bilder dem Mythus. Adel und Hoheit der Gestalt, Schönheit der Formen und Verhältnisse, Harmonie der Bewegungen, überraschende Naturwahrheit, und was sonst ein großer und reiner Styl an die Hand gibt, reichten nicht hin, den Mangel an Wärme zu ersetzen, die aus unmittelbarer, subjectiver Theilnahme am Gegenstand fließt. Thorwaldsen war in die christlich-kirchliche Bewegung der Zeit durch äußere Veranlassung hineingezogen worden. Seine Welt-, Lebens- und Kunst-Anschauung stammte aus einer anderen Zeit, und wenn sich seine außerordentlichen Gaben am glänzendsten an Aufgaben bewährt, die mit ihr in Uebereinstimmung stehen, so darf es nicht Wunder nehmen, wenn sie sich auf einem durchaus anderen Gebiete schwächer erweisen.

Es hat freilich nicht an Solchen gefehlt, welche Thorwaldsen auch als „christlichen Künstler" hochgepriesen und die Fülle religiöser Anschauungen einer unsichtbaren Welt und ihre Wirkungen auf's Gemüth durch ihn dem Marmor eingehaucht, oder Andere, die in der antiken Kunstform den würdigsten Ausdruck für christliche Ideen sahen; wieder gab es Andere, welche — von kirchlichen Lehren und Vorstellungen wie von Klostermauern eingeengt, in jeder Annäherung an das griechische Alterthum einen Abfall vom Christenthum erblickend — sich geradezu feindselig dagegen verhielten. Gewiß ist, daß ihm die Gestalten, Lehren, Sagen und Begebenheiten des Christenthums nicht in dem Maße angehörten, daß sie einen wesentlichen Bestandtheil seines Lebens und seiner

1. Zeitr. Bildung ausgemacht hätten. Eine andere Frage aber ist, ob die Ursache dafür in einer mangelhaften Erziehung (die ja bei Anderen, wie bei den Aposteln selbst, dem Glauben die Brücke gebaut) zu suchen sei, oder ob es ein Zeichen der Zeit sei, daß ihr größter Bildhauer, der Genius, in welchem die Richtung ihrer Gedanken und die Kraft und Klarheit ihrer Anschauungen den höchsten, wenigstens den schönsten Ausdruck gefunden, den Heiligen unserer Religion eine größere Lebenswärme nicht einhauchen konnte, als er gethan? Die Antwort aber kann mit Sicherheit nicht die noch befangene Gegenwart, kann nur von freier Höhe die Zukunft geben. Der größte Irrthum aber würde immer aus den Gegenüberstellungen von Heidenthum und Christenthum hervorgehen, da das Heidenthum als solches nicht den mindesten Reiz für Thorwaldsen hatte, wie er denn zeitlebens taub geblieben ist gegen die dringenden in Prosa und in Versen, in vertraulichem Gespräch und in Festmahlstoasten von seinen Nordlands-Genossen an ihn gerichteten Wünsche und Aufforderungen, Thor und Freia, Odin und Baldur und die anderen Heidengötter und Asen der Edda wieder in's Leben zu rufen. Was nicht Gestalt gewonnen und Dauer im Leben, und wäre es noch so heidnisch, kann auch nicht dauernde Gestalt durch die Kunst gewinnen.

Auf seiner Rückreise von Kopenhagen über Warschau, Troppau und Wien nach Rom, auf welchem Wege er mit den mächtigsten Herrschern Europa's, mit Kaiser Alexander in Warschau, mit Kaiser Franz in Troppau in nahe, sehr freundschaftliche Beziehung kam, hatte er Bestellungen auf mehre Grab- und Ehrendenkmale angenommen, namentlich die Reiterstatuen der Fürsten Poniatowski und Schwarzenberg (die jedoch nicht ausgeführt wurde) und die Statue des Fürsten Potocki für seine Grabcapelle in der Kathedrale zu Krakau. Hierbei mußte sich so-

gleich die Frage nach der äußeren Erscheinung in den Vor- 1. Zeitr.
dergrund stellen, eine Frage, welche die neuere Kunst und Aesthetik vielfach beschäftigt, und deren Entscheidung schwerlich allen noch so wohl begründeten Anforderungen genügen wird. Gilt das Denkmal einem dem Herzen eines Einzelnen, einer Familie, eines Volkes theueren Verstorbenen, so ist es ganz natürlich, daß man es in Uebereinstimmung, keinesfalls in Widerspruch mit seiner Erinnerung oder Vorstellung haben will. Je weiter die äußere Gestaltung von der Wirklichkeit sich entfernt, desto ferner rückt die Gestalt dem Herzen, desto schwächer wird seine Wirkung auf das Gemüth, desto weniger gehört sie ihm an. Aber ebenso gewiß widerspricht die Neuzeit mit ihrer ganzen äußeren Erscheinung dem Gesetz der Schönheit, mithin der höchsten und beglückendsten Bestimmung der Kunst gründlich. Bei dem Widerstreit der Ansprüche des Gemüths und der Kunst konnte Thorwaldsen wohl eine kurze Zeit schwanken, aber bald entschied er, der selbst bei den Aufgaben der Religion nur sein Gefühl für Schönheit um Rath gefragt, sich auch hier für dessen Aussprüche, und so verwarf er den Entwurf, der Poniatowski im polnischen Costüme dargestellt, und wählte die römische Feldherrentracht; bei Potocki aber, dessen Körperschönheit von seinen Angehörigen der des vaticanischen Apollo gleichgestellt wurde, streifte er alle Kleidung bis auf ein Stückchen Gewand um die Lenden ab und brachte auf diesem Wege, seinem Genius folgend, eine der herrlichsten Statuen zu Stande, deren unsere Zeit sich rühmen kann. Welche Wirkung diese Auffassung bei den Angehörigen hervorgebracht, ist nicht bekannt; dagegen war es unverkennbar bei einer ähnlichen, späteren Veranlassung, dem Denkmal des Herzogs Eugen von Leuchtenberg in München, daß die Bevölkerung, die mit lei-

denschaftlicher Verehrung diesem Fürsten zugethan gewesen, von seinem Denkmal in der St. Michaelis-Kirche kalt und gänzlich unbefriedigt sich abgewendet, während Kenner und Künstler seine Schönheiten studieren.

War aber Thorwaldsen durch die Umstände gezwungen, von der antiken Darstellweise abzuweichen, da konnte es ihm wohl begegnen, daß er mit seinem Werk hinter Anderen zurückblieb, welche durch die Gesammtrichtung ihres Geschmacks und ihrer Studien der Wirklichkeit näher standen. Dieß trat ganz besonders an dem Grabmal des Papstes Pius VII. hervor, welches ihm 1823 durch den Cardinal Consalvi übertragen worden, und das nun, ungeachtet vieler einzelner Schönheiten, an seiner Stelle in der Peterskirche einen unleugbar sehr ungenügenden Eindruck hervorbringt. Es ist dieß um so mehr zu bedauern, als Thorwaldsen selbst auf die Bestellung den allergrößten Werth legte, da dem ihm gegebenen Vorzug bei den Römern das doppelte Vorurtheil gegen den Ausländer und gegen den Protestanten entgegen gestanden; ein Vorurtheil, das man bald darauf (1825) noch einmal bei Seite setzte, indem man ihn zum Präsidenten der Accademia di S. Luca erwählte, welche später sogar keinen Anstand nahm, eine große goldene Medaille für ihn prägen zu lassen.

Seltener wurden um diese Zeit die Compositionen nach griechischen Dichtungen, doch entstanden damals noch „die Alter der Liebe", „Hektors Abschied" u. a. m. Häufig wurden ältere Arbeiten wiederholt, wie denn z. B. sein Ganymed 1831 bereits achtmal aus seiner Werkstatt hervorgegangen.

Mit der Uebernahme des Denkmals vom Herzog von Leuchtenberg hatte sich Thorwaldsen zugleich verpflichtet, bei der Aufstellung in München persönlich mitzuwirken, damit

nichts versäumt würde, was dem Werke zum vollkommenen Eindrucke dienen könnte. Dieß veranlaßte ihn zu Anfang des Jahres 1830 nach München zu reisen. Hier fand er außer der bezeichneten Arbeit und vielen heiteren und herzlichen Festen, die ihm im Kreise der Künstler oder in Familien bereitet wurden, eine neue große Aufgabe für seine Kunst: König Ludwig bestellte bei ihm eine colossale Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian I. Zugleich nahm er auch die Aufforderung eines Vereines in Stuttgart an, ein Denkmal für Schiller zu entwerfen und unter seinen Augen ausführen zu lassen. Diese Arbeiten, in Verbindung mit dem Pius-Monument, dem Gutenberg-Denkmal für Mainz, dem Denkmal Lord Byrons für London, Konradins von Schwaben für Neapel (im Auftrag des Kronprinzen Maximilian von Bayern) und einer großen Anzahl Statuen und Reliefs, beschäftigten ihn in den Jahren 1831 bis 1837. In dieser Zeit hatte seine Muse sich auch öfter wieder der ursprünglichen Heimath, der Welt des Alterthumes zugewendet, und namentlich war es der Liebesgott, an dessen Umgang er mit Vorliebe festhielt. Wohl mag ein äußerer Umstand mitgewirkt haben, indem ein italienischer Gelehrter, Cav. Ricci, ihm einzelne Fragmente griechischer Dichtungen aus der Eros-Mythe mittheilte, die er immer sogleich in seine Sprache des Reliefs übersetzte. So entstanden nach einander im J. 1831 zwölf solcher Liebesbilder: Amor empfängt von Jupiter die Gesetze; Amor im Boote sitzend; stehend; an der Meeresküste hinfliegend; Amor mit dem Hund; ein Netz strickend; Conchylien sammelnd; mit der Rose vor Jupiter und Juno; Felsen anzündend; mit Hymen pinnend; mit Ganymed spielend; von den Grazien gefesselt. 1837 aber vertiefte Thorwaldsen sich ganz in die Heldensage des Achilleus und entnahm ihr eine Reihe der köstlichsten Reliefs.

1. Zeitr. Thorwaldsen feierte zwar noch immer den 8. März, den Tag seiner Ankunft in Rom, als seinen Geburtstag; allein nicht mehr mit dem Gefühl des Glücks, in dieser Stadt leben zu können; und als im Jahr 1830 die politische Aufregung des Volks ihn sogar mit persönlichen Gefahren bedroht, war ihm der Aufenthalt fast verleidet. Dieß Gefühl kreuzte sich übrigens mit einem Plan, den er seit einigen Jahren mit sich herumtrug, ein Museum für seine Modelle und Kunstsachen überhaupt zu gründen. Hatte er doch schon zum Schmuck des Gebäudes eine von Amor geleitete Victoria auf der Biga mit dem Viergespann entworfen! Nun sah er sich bald in Rom nach einem passenden Gebäude um für diese Zwecke, bald dachte er an seine Heimath; auch in München hatte er seinen Plan verlauten lassen, und K. Ludwig hatte ihn mit Eifer aufgefaßt, ja sogar eine förmliche Berufung nach München zur Akademie und in den Staatsrath folgen lassen, und zweifelsohne das Museum in die Reihe seiner Kunstunternehmungen gestellt; auch in Stuttgart schmeichelte man sich mit der Möglichkeit dieses kostbaren Besitzthums. Als indessen in Kopenhagen der Gedanke an ein „Thorwaldsen-Museum" ausgesprochen war, da konnte über den Bestimmungsort nicht lange mehr ein Zweifel sein. Mit warmer Kunst- und Vaterlandsliebe wurde er ergriffen und unter stets wachsender Theilnahme ausgebildet. Namentlich war es Prinz Frederik Christian (nachmals Christian VIII.), der, Thorwaldsen mit aufrichtiger, herzlicher Liebe zugethan, alles aufbot, um die Errichtung eines „Thorwaldsenianums" in Kopenhagen zu Stande zu bringen, wozu denn schon im J. 1834 die ersten Anstalten getroffen wurden. Dieß bestimmte Thorwaldsen im Sommer 1838 einen langgehegten Wunsch und ein fast jährlich erneuertes Versprechen zu erfüllen, eine zweite Reise

in die Heimath anzutreten, ja eigentlich in die Heimath wieder überzusiedeln. Bereits im J. 1833 hatte er eine Schiffsladung von fünfundsechzig Kisten, eine zweite mit der Fregatte Bellona 1835, großentheils für sein Museum bestimmt, nach Kopenhagen abgehen lassen, und im J. 1837 eine förmliche Verschreibung dafür ausgestellt, was den Plan zu völliger Reife brachte. Nun waren wieder viele der Arbeiten für das Schloß und die Frauenkirche in Kopenhagen beendet und nebst den meisten der Kunstschätze Thorwaldsen's in Kisten verpackt, und die dänische Fregatte „Rota" war nach dem Hafen von Livorno entsendet, um sie und mit ihnen Thorwaldsen aufzunehmen und nach Kopenhagen überzuführen. Am 13. Aug. 1838, einundvierzig Jahre nach seiner Ankunft in Italien, verließ er dieses ihm so theuer gewordene Land. 1. Zeitr.

Hatte der herrliche Künstler schon vor neunzehn Jahren Ehrenbezeigungen aller Art erfahren, die ihn fast zu Boden drückten, so sollte er nun erst recht inne werden, welche Stelle ihm im Herzen der Mitwelt eingeräumt war und wie hoch die Gaben der Kunst vom Geschlecht des neunzehnten Jahrhunderts gehalten würden. In der That gleicht die nächstfolgende Zeit im Leben Thorwaldsen's einer ununterbrochenen Apotheose.

Soviel man sich allerseits in Kopenhagen von dem Empfange des großen Künstlers versprochen, die Wirklichkeit übertraf alle Erwartungen. Es herrschte ein Jubel wie nie vorher. Es war am 17. Septbr. Nachmittags, als die Fregatte „Rota" in Sicht kam und nun trotz strömenden Regens die Volksmenge hinabzog nach der Zollbude, den glorreichen Landsmann bei der Ankunft zu begrüßen. Zur Verherrlichung des Moments hörte der Regen auf und ein glänzender Regenbogen überspannte als Triumphthor den Himmel über

1. Zeitr. der Fregatte, als sie die Anker auswarf. Eine unübersehbare Schaar von Booten ruderte heran mit Festflaggen, Laub- und Blumengewinden und sinnreichen Zeichen geschmückt. Im Studentenboote wehte die Fahne mit der Minerva, bei den Künstlern das Banner mit den Grazien und dem Lyra spielenden Amor; bei den Aerzten sah man den Aeskulap, bei den Seeoffizieren den Neptun; und so nahten sich Alle unter dem Schutze der Heiligen seines Lebens. Bewillkommnet von Seiten der Kunstakademie, bestieg Thorwaldsen das für ihn festlich ausgestattete Boot und stieg unter unaufhörlichen Jubelrufen des Volks an's Land, wo ein Wagen seiner harrte. Im Nu waren, als er Platz genommen, die Pferde ausgespannt, und im Triumph wurde er vom lautjauchzenden Volke (ohne daß er es wußte, denn er hätte es nicht geduldet!) nach seiner Wohnung in der Charlottenburg gefahren.

Nach einer Reihe angreifender Feste und Ehrenbezeigungen bezog Thorwaldsen das Landhaus der ihm herzlich zugethanen Familie des Baron Stampe auf Nysö und begann von Neuem seine künstlerische Thätigkeit. In Rom hatte Thorwaldsen wieder mehr und mehr der alten Götter- und Heldensage sich hingegeben; in seiner Heimath wandte er seine Kunst abermals dem Christenthum zu, zum Theil wohl in Folge des immerhin gutgemeinten, wenn auch nicht vollkommen gerechtfertigten Einflusses seiner nächsten Umgebung, zum größeren Theil aber durch die vorhergehenden Arbeiten für die Frauenkirche genöthigt. Außer einem großen Fries für die Vorhalle des Tempels, dafür er den Einzug Christi in Jerusalem wählte, ergab sich bei der Aufstellung der Christusstatue im Inneren die Nothwendigkeit eines Frieses über ihr, und Thorwaldsen ergriff die Gelegenheit, ein Gegenstück zu dem Einzug in Jerusalem geben zu können, und stellte den

Gang nach Golgatha dar, mit Verleugnung allerdings der 1. Beitr.
kirchlichen Traditionen, die wohl auf, aber nicht über dem Altar die Erinnerung an das Leiden Christi gestatten.

Den Entschluß, Rom noch einmal zu sehen, vornehmlich um die dort unvollendet gelassenen Arbeiten zu beendigen, führte Thorwaldsen im Frühjahr 1841, und zwar in Begleitung und unter der Obhut der Familie v. Stampe aus. Er verließ Nysö am 21. Mai, ging auf dem Dampfer „Kiel" nach Warnemünde, über Strelitz nach Berlin, Dresden, Frankfurt, Mainz, Stuttgart nach München, von da durch die Schweiz nach Italien.

Wenn irgend etwas vom Geiste unserer Zeit und seinem Verhältniß zur Kunst ein erfreuliches Zeugniß gegeben, so ist es der Enthusiasmus, mit welchem Thorwaldsen auf dieser Reise überall empfangen worden, und der sie zu einem Triumphzug gemacht, der einer längst untergegangenen, ja einer mythologischen Welt anzugehören scheint. Wo er eintrat, schallte ihm Jubel entgegen; seine bloße Erscheinung war ein Aufruf zu allgemeiner Festlichkeit. Alle Behörden und Corporationen, alle Stände und Geschlechter wetteiferten im Ausdruck der Verehrung, und Greise und Kinder drängten sich heran und schätzten sich glücklich, seinem Blick begegnet, seine Hand gefaßt zu haben. An der Elbe wie an der Spree waren alle Musen und Grazien aufgestanden, ihm Kränze in's wallende Silbergelock zu flechten; der alte deutsche Rhein verjüngte sich für den theuern Gast, und so lange er an seinen Ufern weilte, blieb kein Schiff ungeschmückt, keines zog vorüber ohne lautdonnernden Gruß, und alle Flaggen wehten; ja, als er selbst ein Schiff bestiegen und den Strom hinabfuhr, wurden alle Ufer lebendig, von Schlössern und Burgen wehten die Fahnen, und Kanonen verkündeten

 von und nach allen Weltgegenden das Nahen des Geistesfürsten. Im liederreichen Schwaben vereinigten sich Männer und Frauen und brachten in rührenden und erhebenden Gesangesweisen die Huldigungen einer Stadt, eines ganzen Landes. Ueberall aber erklangen die Becher und die Musen gaben den von Bacchus gelösten Zungen unerschöpfliche Beredsamkeit.

Das alles geschah einem Manne, dem keine Macht gegeben, als über den rohen Marmorblock, von dem keine Gnadenbezeigungen ausflossen, dessen Name keine Furcht eingeflößt und dessen Aeußeres nicht eine Spur der Ehren zeigte, die ein halbes Jahrhundert ihm angethan. Es geschah ihm, dem Künstler, und weil er vor Anderen der Künstler war, der der Kunst ihr altes Recht und uns der Kunst wiedergegeben.

Wenn ganz Deutschland, durchdrungen von dem Werthe dieser Eroberung, den Sieger gefeiert, um wieviel größer und voller mußte die Theilnahme in der Stadt sein, der vor allen deutschen Städten der Ruhm gebührt, Heimath der Kunst zu sein, in München! Gelehrte und Künstler, Behörden und Corporationen beeiferten sich, dem vielgeehrten und vielgeliebten Gast Ehre und Liebe darzubringen; die gekrönten Häupter neigten sich freundlich zu ihm, ja vor ihm, und der — leider zufällig abwesende — König sandte „dem alten guten Bekannten, dem größten Bildhauer seit Hellas blühendster Zeit" eine herzliche Begrüßung und im Großkreuz des S. Michael-Ordens ein besonderes Merkmal seiner Hochachtung.

Wie Thorwaldsen seinen bisherigen Weg so genommen, daß er seinen „Gutenberg" in Mainz, „Schiller" in Stuttgart, „Maximilian" in München in Augenschein nehmen

konnte, so ging er nun von München nach Luzern, des „ster- 1. Zeitr.
benden Löwen“ halber, zu welchem Denkmal schweizerischer Söldner-Tapferkeit in der französischen Revolution er den Entwurf geliefert. Nach einem stillen einmonatlichen Aufenthalt in der Schweiz ging er sodann über Mailand, Genua und Livorno nach Florenz und kam am 12. Sept. wieder in der ewigen Stadt an, bewillkommnet von seinen Landsleuten auf der letzten Station vor Rom, von den deutschen Künstlern an Ponte molle, und Tags darauf von der S. Lukas-Akademie, deren Mitglieder ihm mit brennenden Kerzen entgegen zogen.

Thorwaldsen fühlte sich nicht mehr heimisch in Rom, wozu die ausgeräumten Zimmer und Werkstätten, außerdem aber auch klimatische Verhältnisse und häusliche Einrichtungen, an die er sich nicht recht mehr gewöhnen konnte, das Ihrige beitragen mochten. Dessenungeachtet war er ohne Unterlaß bei der Arbeit. Schon seit Jahren war es seine Gewohnheit, den Neujahrstag mit einer neuen Arbeit zu feiern, zu der er sich in der Regel das Thema ganz allein von Lust und Liebe an die Hand geben ließ. So hatte er am letztvorigen Neujahrstag das reizende Relief „Der Genius des Jahres“ modelliert; in diesem Jahre wandte er sich den christlichen Ueberlieferungen zu und stellte die Hirten in der Christnacht dar. Und so sehr hatte ihn der Gegenstand angezogen, daß er beschloß, das ganze Leben Jesu in eine Reihenfolge von Reliefs zu fassen, von denen auch sehr rasch nach einander „Die Flucht nach Aegypten“, „Der Kindermord“, „Der Knabe Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten“, und „Christi Einzug in Jerusalem“ ausgeführt, eine größere Anzahl aber nur als Zeichnungen entworfen wurden.

Die Hauptabsicht bei der Reise nach Rom, die Vollen-

 dung der beiden neucomponierten Apostel=Statuen Andreas und Thaddäus, die des letzteren sogar ohne Beihilfe, von ihm ganz allein, war erreicht, und nun stand das Verlangen Thorwaldsen's nach seiner Heimath. Am 2. Oct. 1842 trat er, nachdem er den Rest seiner in Rom befindlichen Werke und Sammlungen verpackt und nach Livorno versendet, seine Rückreise an, und würde auf derselben Fregatte „Thetis", auf welcher er vor 46 Jahren seine erste italienische Reise gemacht, nun unter sehr veränderten Verhältnissen auch seine letzte ausgeführt haben, hätte sie nicht in Folge eines Mißverständnisses einen Tag vor seiner Ankunft in Livorno die Anker gelichtet gehabt. Er ging deßhalb — und zwar ohne Aufenthalt und jedes Aufsehen vermeidend — über Marseille, Lyon, Straßburg, Frankfurt, Hannover und Altona nach Kiel, und kam unter heftigen Schneestürmen am 24. Oct. nach Kopenhagen. Hier war am anderen Tag sein erster Gang nach seinem Museum, und er hatte die Freude, es unter Dach zu sehen.

Für das Weihnachtfest auf Nysö modellierte er das vielgepriesene Bild „Weihnachtfreude im Himmel", und zu seiner Neujahrslust die Statuette seines Enkels Albert Paulsen, eines schönen zehnjährigen Knaben, als Jägerburschen, der seinen Hund liebkost.

Die letzten Arbeiten Thorwaldsen's legen sich wie ein milder Strahlenkranz um das Haupt des großen Künstlers, und war sein thatenreiches Leben reicher an poetischen Momenten, als das der meisten Künstler, so bilden die Arbeiten am Schluß seiner irdischen Laufbahn gleichsam ein schönes zusammenhängendes Gedicht. Amor war, wie wir wissen, sein Lieblingsgott. Zum letzten Male erschien er ihm im Frühling 1843; aber der Gott der süßen Entzückung, indem

er leise mit den Fingern die Saiten der Lyra berührt, fliegt 1. Beitr.
davon, und Thorwaldsen nannte das Bild „Amors Schwanengesang.“ Für das königliche Schloß sollten vier colossale Götterstatuen hergestellt werden, und Thorwaldsen wählte für die Ausführung von eigener Hand den Heros, der durch seine unversiegliche Kraft und seine zum Heil der Menschen unternommenen, unsterblichen Thaten einen Platz im Olymp sich erobert, Herakles; während er einem Gehülfen den Schützer der Gesundheit, Aeskulapius, übergab. Auf vieles wiederholtes Bitten seiner Freunde modellierte er hierauf seine eigene Bildnißstatue und stellte sich dar, wie er sich auf die „Hoffnung“ stützt, jene vielbewunderte, im archaistischen Styl ausgeführte Statue. Mehr und mehr traten nun seine Haus- und Seelengötter in den Vorgrund, die Genien, die ihn durch's Leben geführt. Es entstanden in guten und heiteren Stunden nach einander die Reliefs: der Genius der Architektur, die drei bildenden Künste, der Genius der Harmonie, der Poesie, der Malerei, der Bildnerei, der Genius des Friedens; letzteres als Neujahrsarbeit 1844. Durch Unwohlsein war er am 1. Januar verhindert gewesen, seiner Gewohnheit treu diese Arbeit auszuführen, und er hatte eine üble Vorbedeutung darin gesehen, zumal da kurz zuvor das Thonmodell des Aeskulap zusammengefallen war. Mit besonderer Ausdauer hatte er dem Genius der Bildnerei sich gewidmet und immer wieder von Neuem ihn dargestellt: zuerst wie er die Geburt der Minerva abbildet; dann, wie er zu Füßen des olympischen Zeus Platz genommen; endlich auf der Schulter des höchsten Gottes. Diese letzte Composition, die die letzte überhaupt von ihm blieb, entwarf er am Tage des Frühlings-Anfangs 1844.

Zu den Arbeiten, welche Thorwaldsen noch für den

1. Zeitr. Schmuck der Frauenkirche zugesagt hatte, gehörten die Statuen der Reformatoren Luther und Melanchthon. Angeregt durch eine Adresse der Studenten von Kopenhagen, in welcher der Wunsch ausgesprochen war, durch seine Hand „den Reformator, eines der größten Vorbilder kräftigen Strebens und freudiger Aufopferung im Dienste der Wahrheit, in seiner vollen Kraft und Wahrheit dargestellt zu sehen", gab sich nun Thorwaldsen daran, die Büste Luther's (zu der bereits früher entworfenen Statue) zu modellieren. Hiermit war er noch am 24. März beschäftigt, als er von der Baronin Stampe abgeholt wurde, um mit einigen nächsten Freunden (Oehlenschläger, Andersen, E. Meyer u. A.) das Mittagsmahl einzunehmen. Er war ungewöhnlich heiter und gesprächig, rollte sogar den Plan einer bevorstehenden Reise nach Italien auf, warf aber auch im Scherz die Bemerkung hin: „Ja, jetzt kann ich sterben, wann ich will. Bindesböll (der Architekt des Museums) hat mein Grab fertig!" Nach Tisch ging er in's Theater, und zwar mit dem Ebengenannten, der ihm zufällig begegnete. Thorwaldsen nahm seinen gewöhnlichen Platz ein. Noch bevor der Vorhang aufging, beugte er sich vorn über, wie als wolle er etwas aufheben. Aber es war nur die Wirkung der Schwere des Körpers, in welchem keine Seele mehr war. Ohne Kampf und Schmerz war er sanft hinübergegangen.

In Thorwaldsen verehrt unsere Zeit ihren größten Künstler; seit dem beglückten Urbinaten hat keiner so allgemeine Anerkennung, Bewunderung und Liebe gefunden, als er. Und mit Recht! Ausgestattet mit künstlerischen Gaben, die ihn den großen Meistern des griechischen Alterthumes an die Seite stellen, hatte er ein Gemüth, das alle Herzen an sich zog und fesselte. Was man so oft beim Anblick eines seelenvollen

Kindes als Wunsch empfindet, das, was uns an ihm entzückt, 1. Zeitr.
unversehrt in späteren Jahren erhalten zu sehen, das war in ihm erfüllt. Der erweiterte Blick in die Welt, der durchdringende Verstand, der Reichthum der Phantasie, die Erfahrungen eines siebenzigjährigen Lebens, Lob, Bewunderung, ja die Verehrung eines ganzen Erdtheils, hatten den Hauch der Kindheit von seiner Seele nicht verwischt. Trotz des Umfangs seiner Fähigkeiten und der Höhe seines Genies beachtete er jedes auch noch so junge oder geringe Talent, als wäre er dessen Gleichen, mit Theilnahme, aufmunternd und leitend, und in allen, selbst den nicht verwandten Kunstleistungen, suchte er das Gute und Verdienstliche mit Sorgfalt auf und beurtheilte Fehler mit Milde, wenn auch mit Entschiedenheit; neidlos sah er andere Talente neben sich aufstehen und förderte sie nach Kräften, wie er denn schon in der Zeit seines werdenden Ruhmes den Auftrag, ein Denkmal für die Königin Luise von Preußen zu fertigen, ablehnte und die Wahl des Königs auf den damals noch ganz unbekannten Christian Rauch lenkte; trotz aller Ehrenbezeigungen von Fürsten und Großen war er ein schlichter Künstler ohne alle äußeren Zeichen seines Ranges; in der s. g. hohen Gesellschaft voll edlen Anstandes und angeborener Würde, als sei er da zu Hause, am liebsten aber unter Kunstgenossen in der rußigen Höhle einer römischen Osterie, oder im trauten häuslichen Freundekreise bei Gesang und Wein und unbefangenem Gespräch, oder auch bei dem öden, ihm aber zur süßen Gewohnheit gewordenen Lottotafelspiel; ungeachtet seines allmählich angewachsenen Reichthums war und blieb er einfach in Sitten und Lebensweise, so daß sich seine Wohnung, Nahrung und Kleidung, selbst Bedienung, in nichts von denen der Unbemittelten unterschied, und daß er noch in seinen letzten Lebensjah-

 ren dem Platz am Tische seines Bedienten Wilckens und dessen Frau vor den glänzendsten Einladungen an vornehme und reichbesetzte Tafeln den Vorzug gab. Mildthätig, hülfreich und zuverlässig Keinem Feind, war er immer sorgfältig bedacht, Niemanden zu kränken und bei etwaigen Uebereilungen auf das rührendste bemüht, das begangene Unrecht gut zu machen. Um nur ein Paar Beispiele zu geben: so wandte er sich bei einem Besuch, den ihm der König Christian VIII. abstattete, und auf dessen persönlich an ihn gerichtete Einladung zum Mittagessen an seinen Bedienten (der in diesen und manchen anderen Fällen sein Gedächtniß vertrat) mit der Frage: „kann ich?" und lehnte dann auf dessen Bemerkung, daß er sich bereits versagt habe, die königliche Einladung ab.

Einem Schneider in Kopenhagen hatte er für eine seiner Meinung nach zu hohe Forderung harte Vorwürfe gemacht, so daß dieser erzürnt fortgegangen war. Von seinem Diener aber — was in diesem Falle sehr leicht war — eines Besseren belehrt, ging er auf der Stelle fort, ihn aufzusuchen, bat ihn um Verzeihung und überhäufte den Mann zur Entschädigung mit (ganz überflüssigen) Bestellungen.

Was aber am meisten seine Natur bezeichnet, ist, daß er von der Fülle des in ihm wohnenden Geistes, dem Reichthume der Gedanken, der Wahrheit der Empfindungen, durch die er vorzugsweis der Wiederhersteller der neueren Sculptur geworden, kaum etwas zu wissen schien, während er mit größter Klarheit des Bewußtseins nach Formenvollendung strebte. So konnte er die Adonisstatue, die längst von der Welt und von den Künstlern als vollendet gepriesen worden, einer umfangreichen durchgreifenden Retouche unterwerfen, da ihm die Durchbildung der Formen nicht genügte, und bei seiner eigenen von ihm auf Nysö verfertigten Bildnißstatue, die sich

auf die „Hoffnung" stützt, gab er kein anderes Motiv an, als den Gegensatz des strengen Styls der letzteren zum freieren der dem Leben entnommenen Gestalt. Thorwaldsen arbeitete mit unglaublicher Leichtigkeit; aber in ihm arbeitete auch ein unaufhörlicher Schaffensdrang. Da blieb kein Blättchen Papier in seinem Zimmer, keine Visiten- oder Einladungskarte unbenutzt, ja selbst auf den Briefcouverts fand er leere Stellen für seinen Bleistift, wovon das Museum in Kopenhagen zahlreiche Zeugnisse aufbewahrt. Dazu war sein Auge stets offen für die Eindrücke des Lebens und der Natur, und wo Tausende theilnahmlos vorüber gehen, da erkannte sein künstlerischer Scharfblick rasch die Beziehung zu seinem Beruf. So gab ihm die zufällige Ausruhstellung eines Modells das Motiv zu seinem Hirtenknaben; ein Bauernbursch, der halbgelehnt an einem Mauereckstein saß, die Statue des Mercurius ein.

Fast unbegrenzt war der Einfluß dieses Künstlers, den drei Nationen den ihrigen nennen; die Dänen, denn er war ihres Stammes; die Deutschen, denn sein Geist ist der ihrer neuen Literatur und Kunst; die Italiener, denn Rom gab seinem Talent die Ausbildung, ward ihm eine zweite Heimath, eine Geburtstadt. Unter den Italienern fand er die ersten, ausgezeichnet begabten Schüler, Tenerani, Bienaimé, Galli u. A., die sich durch alle imponierenden Reminiscenzen an Canova zu ihm durchschlugen; von den Deutschen waren es besonders E. Wolff, Matthäi, Schwanthaler, Launitz ꝛc., die sich an ihn anschlossen; von den Dänen schloß sich womöglich Keiner aus, doch ragen ganz besonders Freund und Bissen hervor. Unverkennbar ist der Einfluß, den Thorwaldsen auf die englische Bildhauerei ausgeübt, auch Russen und Polen bemühten sich, seinen Lehren zu

1. Zeitr. folgen; nur bei den Franzosen stieß er auf keine Sympathien, und ihre Sculptur hielt sich weit ab von seinen Wegen.

Werke. Nach diesem Ueberblick über das Leben und den Charakter Thorwaldsen's als Künstler wie als Mensch übrigt uns noch ein näheres Eingehen auf seine Werke. Wenn sein Biograph Thiele im Verzeichniß derselben (mit Ausnahme von Skizzen, Zeichnungen und von Restaurationen von Antiken) 109 Statuen, 119 Büsten, 228 Basreliefs, 19 Medaillons, 30 Denkmäler, 11 Gruppen, 5 große Friese, 1 Giebelgruppe, 2 Reiterstatuen und 2 Löwen aufführt, so ist es erklärlich, wenn wir uns hier nur auf eine Auswahl der vorzüglichsten beschränken.*)

Da der Unterschied der Werke Thorwaldsen's nicht in den Formen der Büste, Statue, des Reliefs zu suchen ist, und da die chronologische Folge der hauptsächlichsten Werke bereits angegeben ist, so dürfte jene Eintheilung das Verständniß des Künstlers am sichersten vermitteln, die uns die verschiedene Richtung und Stärke seines Talents vergegenwärtigt. Wir beginnen deßhalb mit seinen poetischen

Darstellungen aus der Natur und Geschichte.

Hirtenknabe. Unter diesen muß vor allen die Statue des Hirtenknaben genannt werden, der, den treuen Hund an der Seite (es ist Thorwaldsen's eigener, „Teverino"), mit der rechten das angezogene rechte Bein, mit der Linken den Hirtenstab haltend, auf dem über einen Felsblock gebreiteten Fell einer Ziege sitzt, das umlockte Angesicht unbefangen nach der linken

*) Die späteren Werke finden sich in Umrissen in dem Werke: „Thorwaldsens Arbeiten und Lebensverhältnisse von 1828 bis 1844 von T. M. Thiele (deutsch von F. C. Hillerup). Kopenhagen 1852.

Seite sanft geneigt. Wenn uns an der antiken Plastik, wo sie sich mit der Darstellung des natürlichen Lebens beschäftigt (wie z. B. bei dem barberinischen Faun in der Münchner Glyptothek), ein unmittelbares Verständniß desselben, ein Einssein mit der Natur und also ein Schaffen aus ihr heraus, als das hohe und uns unerreichbare Ziel vor Augen steht, so müssen wir dem Künstler des „Hirtenknaben" zugestehen, daß er in dieser Statue demselben so nahe gekommen, daß Wenige noch einen Abstand wahrnehmen werden. Gewiß hat die ganze neuere Plastik nichts, was in ähnlicher Weise unbewußte, ganz anspruchlose Natürlichkeit mit so viel Schönheit und Anmuth der Linien, Bewegungen und Formen verbände, was so zart die Mitte zwischen dem Idealen und Wirklichen hielte, und was in seiner Ausführung so gründlich, so durch und durch vollkommen wäre. Die erste Ausführung in Marmor, die beim Einsturz seines Ateliers im J. 1820 einige Beschädigung erlitt, war in Besitz des H. v. Krause auf Weißdruf bei Dresden, und von da nach England gekommen; ein zweites Exemplar wurde für Lord Grantley, ein drittes für Lord Altamount, ein viertes mit einer Syrinx neben dem Fuße des Knaben für den Grafen v. Schönborn, ein fünftes für den Etatsrath Donner in Altona, ein sechstes in Bronze (durch Jollage und Hopfgarten in Rom) für den König von Preußen ausgeführt. Ein Kupferstich danach existiert von S. Amsler. 1. Zeitr.

Der Genius, der ihm die Natur erschloß, leitete ihn auch bei Darstellungen aus der Geschichte. Sein Hauptwerk in dieser und wohl in jeder Beziehung ist der Alexanderzug, der ursprünglich für ein Zimmer im Quirinal zu Ehren Napoleons ausgeführte Fries (S. 93). Dieses ruhmgekrönte Relief zeigt Thorwaldsen's künstlerische Verdienste im vollsten Alexanderzug.

1. Zeitr. Lichte. Bei aller in's Einzelne gehenden Charakteristik ist es so allgemein gehalten, bei aller Wahrheit so poetisch, bei aller Mannichfaltigkeit so einfach, bewegt sich trotz aller außerordentlichen Fülle so streng in den Grenzen der Sculptur, und ist bei aller Großartigkeit des Styls so anziehend und faßlich für Alle, daß man mit Sicherheit annehmen kann, auch die Folgezeit werde den enthusiastischen Ausspruch der Zeitgenossen, die den Geist der antiken Plastik darin wiedererkannt, sich aneignen. Seiner Bedeutung nach die Darstellung eines welthistorischen Ereignisses, ist es doch seinem Hauptinhalt nach eine Bilderfolge aus dem Leben. Alexander steht, die Lanze in der Rechten, die verhüllte Linke eingestemmt, auf dem Triumphwagen; die Siegesgöttin an seiner Seite lenkt das Viergespann. In dieser (später etwas veränderten) Anordnung spricht sich das Jugendliche, Weltstürmende im Charakter Alexander's, vereint mit dem Adel der Gesinnung eines versöhnlichen Siegers, trefflich aus. Dem königlichen Helden folgen seine Waffenträger und der widerspenstige, von zwei Führern mühsam gebändigte Bucephalus. Zu Rosse folgen die Anführer Hephästion, Parmenio und Amyntas, und eine Abtheilung Reiterei. Die Gruppen sind lebendig, aber ohne übertriebene oder gezwungene Bewegung. Die Thiere sind, wie durchgängig im Relief, auch bei den Alten, um der menschlichen Gestalt das Uebergewicht in der Wirkung zu sichern, unter dem natürlichen Verhältniß. Der Reiterei folgt das Fußvolk, auf einfache Weise durch Gespräche mit ihr in Verbindung gebracht. Der Elephant nach diesen trägt die Beute, unter anderem das goldene Kästchen aus dem persischen Kronschatz, darin Alexander seinen Homer verwahrte. Ein gefesselter persischer Anführer geht zur Seite, von Bewaffneten begleitet. Den Schluß dieser Abtheilung macht

der Künstler selbst, der den Zug an sich vorübergehen sieht 1. Zeitr.
(in der Wiederholung für Sommariva mit diesem).

Dem Alexander entgegen kommen die um Frieden flehenden Babylonier, vor ihnen die Friedensgöttin mit emporgehobenem Oelzweig und dem vollen Füllhorn. Von zwei Waffenträgern begleitet und — den Sieger mild zu stimmen — die fünf Söhne voranstellend, eröffnet den Zug der nach der Schlacht bei Arbela nach Babylon geflüchtete Feldherr des Darius, Mazäus. Wie herrlich ist diese Kindergruppe, wie schön der Muth, das Vertrauen der ersten, wie reizend das Verzagen der anderen, wie lieblich die Unschuld der letzten! Die nächste Gruppe ordnet und schließt der Schatzmeister Bagophanes. Blumen streuende Jungfrauen vorauf; hinter diesen wird der Altar aufgerichtet, von welchem Opferdüfte zu dem Sieger aufsteigen sollen; ein Knabe hält das Kästchen mit Räucherwerk. Nach Bagophanes kommen die Spielleute, und hinter diesen die Weihgeschenke: zuerst drei prächtige Rosse, als vorzügliches persisches Landesproduct; dann ein Löwe und ein Tiger, theils an Zügeln, theils an Ketten geleitet, alle unter sich in lebendigen Beziehungen. Diese Abtheilung schließt die Gruppe von drei chaldäischen Astrologen, die sich auf die dem Alexander zu gebenden Prophezeihungen seiner Weltherrschaft vorzubereiten scheinen.

Unmittelbar hinter den Astrologen sieht man das Thor und der weitere Verlauf der Darstellung führt uns längs der Stadtmauer in die Gegend, die nur von Weitem mit der Haupthandlung in Verbindung steht. Ein glücklicher Gedanke, dem großen Relief durch einen neuen Gegensatz ein neues Leben und eine größere Mannichfaltigkeit zu geben!

Und dieser Gegensatz konnte nicht sinnenfälliger aufgestellt werden, als durch eine heimkehrende Heerde; und doch

1 Zeitr. ist auch hier alles mild vermittelt, sei's durch die Gruppen der Bürger über der Stadtmauer, sei's durch den wachehaltenden Krieger am Thor. Dann aber beschäftigt uns die Sorge des Knaben um seine Heerde, die Liebe der Mutter für ihr Kind und die Ruhe des sorglos sich pflegenden Hirten. Der Flußgott Tigris, kenntlich am Tiger neben ihm (es sollte freilich der Euphrat sein) scheidet uns noch mehr vom eigentlichen Schauplatz. Ein persischer Kaufmann flüchtet sich und seine Kostbarkeiten auf einem Nachen vor dem möglicherweise raubgierigen Sieger; am anderen Ufer sitzt — zum Merkmal der Sicherheit — ein angelnder Fischer.

Von den späteren, im Ganzen nicht wesentlichen, nur durch Raumbedingungen veranlaßten Zusätzen sei nur einer Gruppe neben dem Fischer Erwähnung gethan, Männer auf einem Waarenplatz, wo Kameele abgeladen werden. Knaben daneben wenden sich nach der Seite, wo der Siegeszug schließt.

Dieses zuerst für den Quirinal in Gyps geformte Relief erlebte eine zweimalige Ausführung in Marmor: einmal für den Grafen Sommariva für seine (jetzt dem Erbprinzen von Meiningen gehörige) Villa am Comer-See, das andere Mal für das Schloß Christiansburg in Kopenhagen. Gestochen wurde es nach Zeichnungen von F. Overbeck von S. Amsler.

Die mythologischen und poetischen Darstellungen Thorwaldsen's gehören zu den reizvollsten und bewundernswürdigsten Kunstschöpfungen der Neuzeit. Doch ist es nicht zu verkennen, daß bei einigen, wie bei der Venus mit dem Apfel, den Grazien, ja selber dem Adonis ꝛc., sich ein moderner Zug von Reflexion einschleicht, der mehr an die römische Nachblüthe der griechischen Kunst, als an diese

I. Zeitr.

Mercurius.

selbst erinnert. Am freiesten davon, ja — soweit dieß möglich — ganz frei, ist der Mercurius, eine lebensgroße, sitzende Statue, vom J. 1818. Das Motiv ist aus der Fabel der Io genommen. Mercur ist im Begriff, den ihm von Jupiter ertheilten Auftrag zu vollführen; Ende und Anfang der beiden Mittel, deren er sich zu seinem Zweck bedient, Flötenspiel und Schwertschlag, berühren sich. Durch ersteres hat er den hundertäugigen Argus eingeschläfert; die Bewegung der Linken zeigt, daß er die Syrinx allmählich vom Munde weggenommen und sinken läßt, daß Argus also schläft; mit der Rechten langt er nach dem unter seinem rechten Bein verborgenen Schwert, während der Kopf mit gespannter Aufmerksamkeit nach dem Schlummernden gerichtet bleibt, der eben den Todesstreich empfangen soll. Das Lauschende und Entschlossene der Haltung kann nicht bestimmter ausgedrückt werden; die größte Deutlichkeit der Handlung ist mit der größten Schönheit der Bewegung verbunden.

Das erste Exemplar erhielt 1819 der Herzog von Augustenburg, ein zweites 1822 der englische Banquier Alexander Baring, ein drittes 1829 der polnische Graf Potocki. Amsler hat den Mercur nach einer eigenen Zeichnung gestochen.

Ganymed.

Von großer Naivetät ist die Gruppe des Ganymed mit dem Adler, voll Wahrheit und natürlicher Anmuth. Der schöne phrygische Jüngling kniet vor dem mächtigen Träger der Donnerkeile und hält ihm mit der Linken die gefüllte Schale vor, während die Rechte mit der Kanne sich zum Boden gesenkt. Das erste Exemplar in Marmor erhielt Lord Gower. Gestochen von C. Barth.

Amor.

Keiner der olympischen Götter ist von Thorwaldsen so oft dargestellt worden, als Amor, wie er ja auch mit ihm seine Künstlerlaufbahn in Kopenhagen begonnen. Amor als

1. Zeitr. Sieger über geistige und über physische Stärke, mit der Lyra des Apollo und der dem Herkules abgenommenen und über einen Baumstamm gehängten Löwenhaut (verletzt bei dem Einsturz des Ateliers 1820) kam in Besitz des Fürsten Esterhazy in Wien; Amor als Seelenpeiniger, wie er einen Schmetterling zwischen den Fingern hält und ihn mit einem seiner Pfeile zu verwunden trachtet, bestellte schon 1809 Theodor de Hahn, ein kurländischer Edelmann.

Venus. Die Statue der Venus vom J. 1816, durch ihre Schönheit und ihre Schicksale gleich berühmt (S. 91), im Moment, wo sie nach Empfang des streitigen Apfels nach ihrem Gewand sich bückt, zeigt die gründlichste Kenntniß des weiblichen Körpers und ein feines Gefühl für seine Reize; und doch leidet der Fluß der Linien unter der Wirkung der gebückten Stellung nicht unmerklich. Ein Exemplar im fleckenlosesten Carrara-Marmor erhielt Lord Lucan, ein zweites die Herzogin von Devonshire, ein drittes Sir Henry Labouchère, ein viertes der König von Dänemark. Das erste hatte er für die Gräfin Woronzoff in halber Größe ausgeführt.

Adonis. Adonis, eine Statue, bei welcher höchstmögliche Schönheit der Jünglingsnatur das Motiv der Auffassung ist, befindet sich in der Glyptothek zu München. Gleich bei ihrer Entstehung 1808 machte sich das Urtheil allgemein geltend, daß die neuere Kunst in Rom nichts hervorgebracht, was eine so einstimmige Bewunderung sowohl der Kenner, wie der Nichtkenner hervorgerufen habe. Und doch hatte Thorwaldsen

Mars der Friedebringer. unmittelbar vorher die Statue des „Mars als Friedebringer" ausgeführt, dem Alle, selber Canova, die Palme vor allen neueren Werken zuerkannt, und welchen (ehe er vom Adonis wußte) der Kronprinz Ludwig von Bayern bestellt hatte. Man erkannte in diesem Mars die Würde und Kraft

des antiken Styles und zog sie dem bis dahin am höchsten gehaltenen Jason noch vor. Ganz entkleidet steht der Gott, in der Rechten den Oelzweig, die erhobene Linke stößt die umgekehrte Lanze in den Boden; der Mantel fällt von der Schulter herab auf die am Boden liegenden Waffen, das Schwert hängt über dem Stamme eines Palmbaumes, Tauben spielen zu seinen Füßen. Diese überaus herrliche Statue wurde für den Fürsten Torlonia in Rom ausgeführt. I. Zeitr.

Jason gehört, obwohl Thorwaldsen später nicht mehr zufrieden damit war, jedenfalls in die erste Reihe seiner Werke. Der Held ist heimkehrend gedacht, in der Rechten die Lanze, über dem linken Arm das goldene Vließ (S. 88). Diese Statue kam in den Besitz des Sir Thomas Hope. Jason.

Thorwaldsen übte eine eigenthümliche Art Kritik über Canova's Werke: er behandelte denselben Gegenstand auf seine Weise. So machte er es mit einem der Hauptwerke Canova's, den Grazien (in der Sammlung Leuchtenberg in Petersburg). Die Mängel dieser an Körperlosigkeit kränkelnden, Annehmlichkeit und Reize beabsichtigenden jugendlichen, weichlichen Gestalten konnte nicht leicht Jemand klarer empfinden, als Thorwaldsen, und dieß bewog ihn 1819, denselben Gegenstand zu behandeln. Doch hat er sich, wie es scheint, Canova's Fehler zu vermeiden, zu weit nach der entgegengesetzten Seite fortziehen lassen, so daß man an seiner Gruppe die jugendliche Zartheit der Formen, den Liebreiz der Bewegung und selbst die Harmonie der Linien vermißt. Ja, die mittlere Figur ist mehr in schreitender Stellung, obschon die sich an sie schmiegenden Schwestern in ganz ruhender sind. Ein Exemplar in Marmor erhielt der Herzog von Augustenburg. Die Bestellung einer Wiederholung für den König von Württemberg 1839 veranlaßte Thorwaldsen zu einer Grazien.

1. Zeitr. gänzlichen Umarbeitung der Gruppe, mit der er selbst nicht mehr einverstanden war. Nun gab er einer der Grazien einen Pfeil Amors in die Hand und ließ ihn von ihr der zweiten reichen, daß sie mit dem Finger seine Schärfe erprobe. Am Fuß der Grazien sitzt, wie früher, Amor; aber mit seinem Bogen und mit dem Köcher, daraus er den Pfeil genommen.

Die Beschäftigung mit Werken des ältesten griechischen Kunststyles hatte Thorwaldsen gereizt, in ähnlicher Weise sich zu versuchen, um zu wissen, in wie weit derselbe sich mit den Anforderungen der lebenden Kunst vereinigen lassen möchte. Hoffnung. So war die Statue der „Hoffnung" entstanden. In ganz gerader Haltung, Kopf, Brust, Körper, Arme und Beine in der ganz gleichen Richtung, den linken Fuß vorgesetzt, schreitet sie uns entgegen, in der Rechten die Lotosblume, mit der Linken das Gewand aufnehmend. Ueber dem langen Untergewand trägt sie ein kurzes Obergewand, das die linke Brust frei läßt und in der Mitte am kürzesten nach beiden Seiten sich stufenartig verlängert. Wie lebendig die Zeichnung im Einzelnen, wie bewundernswürdig die Versöhnung des strengen Styles mit der Natur und selbst der Schönheit gelungen ist, — es ist doch gut, daß der große Künstler sich mit dieser Einen Lösung der schwierigen Aufgabe begnügt und uns lieber die Götter gegeben hat, wie sie ohne Tempel-Ceremoniell seiner dichterischen Phantasie erschienen sind. Diese Statue wurde für den Minister Wilh. v. Humboldt ausgeführt. Gestochen von Amsler.

Aehnlich, doch ungleich freier im Styl, und sichtlich nach den ähnlichen Figuren des Erechteions in Athen componiert, sind zwei ursprünglich für ein Denkmal Napoleon's in Warschau bestimmte, später im königlichen Schloß zu Kopenhagen aufgestellte Karyatiden, bei denen die gezwungene



Thorwaldsen inv.

ANAKREON.

Haltung durch die Bestimmung, Säulenstelle zu vertreten, 1. Zeitr.
hinlänglich motiviert ist. Gestochen von Consorti.

Gehen wir nun zu seinen in diese Abtheilung gehörigen Reliefs über, so müssen wir vor allen bei seinem Anakreon verweilen, von welchem wir eine Abbildung beifügen. Hier sind alle Grazien ihm hülfreich gewesen, und auch der Musen erfreuliche Gaben zieren das Werk. Thorwaldsen hatte bereits 1811 zwei Reliefs componiert, in denen er durch muthwillige und liebliche Kinder, die Birnen vom Baume pflücken, und andere, die Trauben keltern, die Jahreszeiten Sommer und Herbst dargestellt. Graf Schönborn bestellte dieselben 1824 in Marmor, wünschte aber noch ein drittes Relief, den Winter, dazu. Dafür hatte Thorwaldsen in der dritten Anakreontischen Ode, die dem vor Kälte erstarrten und gastlich aufgenommenen Amor gewidmet ist, ein glückliches Motiv gefunden. Er stellte den alten, lebensfrohen Dichter der Liebe, des Weins und der Gesänge „um die Zeit der Mitternächte“ am Kohlenfeuer dar, auf seinem Lager sitzend, den Thyrsusstab an seiner Seite, die Lyra am Weinkrug. Vor ihm steht Amor der Schelm, der, erfroren und durchnäßt, Einlaß begehrt hatte und nun, während er sich erwärmen und mit einem Ziegenfell abtrocknen läßt, dem gutwilligen Alten den Pfeil in's Herz drückt. Thorwaldsen hatte das Relief, obschon mit Lust begonnen, doch von anderen Arbeiten in Anspruch genommen, unvollendet verlassen, so daß es in Gefahr war, zu vertrocknen und zu zerfallen. In dieser traurigen und gefährlichen Lage fand es einen treuen Beschützer an dem Bildhauer Freund, dem Schüler Thorwaldsen's, der es unter sorgfältiger Pflege mit feuchten Lappen durch den Sommer brachte und gegen Weihnachten als stumme Aufforderung dem Meister in den Weg stellte; ein Verfahren, das

Anakreon.

1. Zeitr. vollkommen gelang und dem Relief seine rasche Vollendung gewann. — In anderer Weise hat Thorwaldsen später die Jahreszeiten noch einmal dargestellt: den Frühling als einen Knaben, der einem Mädchen Blumen bringt, davon sie Kränze windet; den Sommer in der Gruppe von Schnitterinnen, von denen die eine nach einem Apfel langt, den ihr ein Jüngling halb lockend, halb vorenthaltend zeigt; den Herbst durch ein Bild des ehelichen Glücks, wo ein Mann mit Jagdbeute und Trauben heimkehrt zur Gattin, die das Kind an der Brust nährt; den Winter endlich durch ein altes Ehepaar, das sich mit einer Katze am Kohlenbecken wärmt, und wobei die Frau sich bemüht, die Lampe anzuzünden.

Jahreszeiten.

Bei weitem den größten Ruhm und die allgemeinste Verbreitung haben zwei Reliefs in Form von Medaillons erhalten, die Arbeit eines einzigen Tages (1815 S. 93), womit er sich zugleich von einer langanhaltenden Melancholie befreite, die Darstellungen von Nacht und Tag. Die Nacht, eine geflügelte weibliche Gestalt, hält ruhig schwebend in den Armen ihre Kinder, Schlaf und Tod. Stillen und langsamen Flug deuten die übereinander geschlagenen Beine, das gesenkte Haupt und das wenig bewegte Gewand an. Die Eule begleitet sie. Der Tag dagegen, eine ebenfalls geflügelte, schwebende Frauengestalt wendet, Rosen über die Erde streuend, in lebhafter Bewegung sich nach dem lichtverkündenden Morgenstern um, der, leicht an ihre Schulter und Seite sich schmiegend und lustig die Fackel schwingend, mit ihr dahin fliegt.

Nacht u. Tag.

Um des Gedankens willen ist das Relief „A genio Lumen“ (S. 93) besonders nennenswerth. Die Kunst, unter dem Bilde einer weiblichen Gestalt, sitzt, auf eine Tafel zeichnend, neben einer brennenden Lampe, in welche ein herzutretender Genius Oel gießt. Die Lyra und die Eule am

A genio Lumen.

unteren Ende des Fußgestelles deuten auf Poesie und Wissenschaft als die Hülfsmittel der Kunst. Eine auf Thorwaldsen in Berlin 1817 geprägte Medaille hat dieß Relief als Revers, das der Künstler Herrn Hope zum Geschenk gemacht. 1. Zeitr.

Zu den anmuthig scherzhaften Bildern gehört „der verwundete Amor", den Venus bedauert, weil ihn ein Bienchen gestochen; dann das Relief „Die Alter der Liebe", eine Erweiterung des Gedankens von dem herculanischen Gemälde der „Amorverkäuferin." Psyche sitzt vor einem halbverhüllten Korbe, in welchem sie Amorine hält. Neugierig lüpft ein kleines Mädchen den Deckel und gukt völlig unbekannt mit der Gefahr nach den niedlichen Gespielen. Mit einigem Vorgefühl langt zaghaft ein zweites, älteres Mädchen, die das erste am Arm hat, nach einem der emporblickenden Flügelkinder, während eine Jungfrau aus Psyche's Händen knieend den ersehnten Liebesgott empfängt. Die nun folgende Frauengestalt küßt mit Inbrunst das Sinnbild des süßesten Lebensgenusses; aber eine andere sieht man im Verfolg des Weges, den ermatteten Amor mit herabhangendem Arme mit sich schleppend. Schwerer noch scheint die Bürde des schelmischen Gottes auf dem Manne zu liegen, der müde und schläfrig am Wege sitzt und sich wenig um jenen kümmert, der munter ihm im Nacken sitzt. Zuletzt aber flieht er von dannen, und vergebens streckt der Greis die Hände nach ihm aus. Dieß Relief, ursprünglich für eine Vase bestimmt, wurde auf einer Marmortafel ausgeführt und kam nach England. Der verwundete Amor. Alter der Liebe.

Zu den schönsten Compositionen im heroischen Tone gehören unstreitig die Reliefs zum Homer; vorerst schon Homer selbst, wie er dem Volk seine Gesänge vorträgt. Er sitzt auf den Stufen eines Tempels, mit der Linken rührt er Homer.

1. Zeitr. die Saiten der Lyra, die Rechte hat er declamirend erhoben, und das Antlitz mit den zur Rede geöffneten Lippen hebt er begeistert empor. Hinter ihm zwei Hörer, von denen der Eine nachschreibt, der Andere nachsinnt, als habe er dergleichen schon gehört. Vor dem Sänger stehen zwei reizende Knaben, Bilder der Schönheit an Gestalt und Bewegung; ein Krieger, dessen Kampflust durch Achilleus' Thaten geweckt wird; eine Mutter mit dem Kind, die von Hektor's Abschied gerührt scheint, ein Greis, der an Priamos Stelle sich denkt. Endlich ist auch Thorwaldsen selbst mit seinem Freunde Jörgen Knudsen unter den Zuhörern; denn sicher hat er vieles von ihm gelernt. Dieses Relief, bestimmt für das Fußgestell einer beabsichtigten kolossalen Achillesstatue, ist vom J. 1837 und nur in Gyps ausgeführt.

Sollte man bei diesem Relief in etwas des Künstlers gewöhnliche Unbefangenheit vermissen, so tritt sie dafür um Iliade. so entschiedener in den Bildern aus der Iliade selbst hervor, namentlich bei Priamos im Zelte des Achilleus (gest. von Marchetti), und bei Achilleus, dem die Briseïs genommen wird (beide in Marmor ausgeführt für den Herzog von Bedford); ganz besonders aber im Hektor, der Paris bei Helena trifft und wegen seiner Weichlichkeit ausschilt. (Im Besitz vom Kaufmann Knudsen, gest. von Ruschewehh.)

Unerschöpflich war Thorwaldsen, wie gesagt, in Erfindungen, in denen Amor eine Rolle spielt. Außer einer Bil-
Amor u. Psyche. derfolge zur Mythe von Amor und Psyche stellte er ihn mit oder ohne die Geliebte in allerlei Beziehungen dar; bald
Amor. ist er von den Grazien gefangen, bald triumphiert er über die stärksten Thiere; bald steht er der Hygiea bei, bald verlockt er die keusche Diana; von vollendeter Reinheit des Styls und

ganz im Geist der Antike ist das Relief, auf welchem Amor neben Bacchus steht, der in halbliegender Stellung ihm in einer Schale den Labetrunk reicht. Ausgeführt für Mr. Baillie aus England, gest. von Amsler. Wiederum sieht man ihn den Schwan besteigen, durch's Wasser hinziehen zur Leda und dann entschweben; oder er sammelt Muscheln am Meer, er besteigt ein Schiff und geht mit vollen Segeln. Die schönsten und schwungvollsten Bilder dieser Gattung sind zwei Reliefs aus des Künstlers letzter Zeit (zur silbernen Hochzeit des Kronprinzen von Dänemark componiert 1840): Amor und Hymen durch den Himmel schwebend; und ebenso Amor und Psyche im Flug sich küssend. 1. Beitr. Amor u. Bacchus &c.

Den mythologischen Darstellungen nahe verwandt sind die allegorischen. Hier ist er nicht immer ganz glücklich in der Wahl und läßt sich von der Lust am Gedanken vom Wege der bildenden Kunst gelegentlich einmal zu weit ablenken; wie z. B. in dem Denkmal des Lords Maitland, auf welchem ungleiche Größen zusammenstehen, indem Minerva das Laster entschleiert und die Unschuld in Schutz nimmt; oder bei der „Nemesis", einem übrigens in der Composition sehr schönen Relief, wo die Göttin mit der Geißel in der Hand auf der Biga steht, an deren Speichen „Mangel, Unglück, Glück und Ueberfluß" zu lesen sind, von deren Rossen das eine der „Gehorsam" ist und willig folgt, das andere, der „Ungehorsam", Zügel und Peitsche zu schmecken bekommt. Ein vorangehender Spürhund leitet auf die Spur des Verbrechens; dem Wagen folgen zwei geflügelte Knaben, der eine mit dem Schwert als „Strafe", der andere mit Kränzen und Geschenken als „Belohnung" bezeichnet. — Besonders merkwürdig sind die allegorischen Darstellungen aus der letzten Zeit seines Lebens, theils für das Fußgestell vom Denk- Allegorien.

1. Zeitr. mal K. Christian's VIII. erdacht, theils freie Schöpfungen der Phantasie. Unter ersteren zeichnet sich die „Pflege der Gerechtigkeit" durch den Gedanken aus, daß in der Hand des sie vorstellenden Genius die Sichel des Bauern gleich wiegt mit der Krone des Königs. Die „Aufhebung der Leibeigenschaft" bezeichnet ein Genius, der das Joch zerbricht. Noch schärfer spricht der Künstler in seiner letzten Neujahrsarbeit, dem „Genius des Friedens", sich aus, dem er, als man das friedliche Beisammensein von Löwe und Adler ihm als eine Anspielung auf russische Allianzen gedeutet, die Freiheitsmütze aufsetzte und einen Freiheitsbaum an die Seite stellte.

Christliche Kunst. Von den Werken christlich-religiösen Inhalts ist das älteste (einige Jugendarbeiten abgerechnet) der 1807 für die Kirche von Brahe-Trolleburg in Fünen gefertigte und 1827 für die Kirche zu Myklabye auf Island, wo sein Großvater Prediger war, wiederholte Taufstein. Es ist ein großer Marmor-Würfel mit vier Reliefs an den vier Seiten: Maria mit den Kindern Jesus und Johannes, die Taufe Christi durch Johannes, Christus, der die Kinder segnet, und endlich drei schwebende Engelkinder als Glaube, Liebe und Hoffnung. Die dichterische Gedankenverbindung ist augenfällig, die Anordnung der einzelnen Bilder, namentlich des letzten, ist anmuthig und schön, selbst die Zartheit mancher Motive, z. B. bei der das Kind an sich drückenden Mutter, kann Niemand verkennen: und dennoch fehlt dem Ganzen jene Wärme, welche viel unvollkommeneren Werken das Gepräge des Christenthums aufdrückt, und deren noch so bescheidener Quell nicht durch den reichsten Strom der Phantasie ersetzt wird.

Taufstein.

Bei größeren Arbeiten treten diese Merkmale deutlicher hervor. Das erste bedeutende Werk der Art ist die Predigt

des Johannes im Giebelfeld der Metropolitankirche von Kopenhagen, 1821 entworfen, 1837 in Marmor ausgeführt, zwölf kolossale Statuen und Gruppen. In der Mitte steht der Täufer auf einer Erderhöhung. Zu beiden Seiten ordnen sich in mannichfaltiger Stellung die nach Stand, Alter und Geschlecht verschiedenen Hörer, ein liegender Jüngling, ein sitzender Schriftgelehrter, eine Mutter mit dem Kind, ein Vater mit seinem Sohne, ein junger Mann, ein schöner Mann, ein Pharisäer, ein Jäger, eine Mutter mit drei Kindern und ein Hirt. Die ganze Versammlung, welche durch den Contrast von Alter und Geschlecht, durch die Anmuth der Gestalten, die Mannichfaltigkeit und Natürlichkeit ihrer Stellungen, die anspruchlose und dennoch Alter, Stand und Sinnesart wohl bezeichnende Bekleidung, endlich durch die gemeinsame Richtung nach dem Sprecher in der Mitte, dem Betrachtenden höchst anziehend und bedeutend erscheint, gibt einen untrüglichen Beweis von der Klarheit, womit Thorwaldsen die Natur in sein Gemüth aufgenommen und das Gedachte wie ein Werk unmittelbarer Anschauung hingestellt. Dagegen fehlt der Darstellung der unterscheidende Charakter. Mit geringen Abänderungen der Mittelfigur ließe sich ein „Apoll unter den Hirten", ein „Homer vor dem Volke" daraus machen. Theilnahme, Widerspruch und Gleichgültigkeit können sich äußern ohne tiefe Seelenbewegung. Wo aber der nahende Welterlöser verkündiget, wo Selbsterkenntniß, gänzliche Umkehr und Buße mit Mark erschütternden Worten gepredigt und zur Bedingung der Wiedergeburt und ewiger Seligkeit gemacht wird, da werden Aufmerksamkeit, Theilnahme und Widerspruch die ganze Scala zu durchlaufen haben bis zur Zerknirschung und zu dem giftigsten Groll.

1. Zeitr. Predigt des Johannes.

Thorwaldsen ist sogleich glücklicher, wenn das eigentlich

1. Zeitr. religiöse Element nicht in Anspruch genommen ist, wie bei dem Entwurf der Giebelgruppe für das Rathhaus in Kopenhagen mit dem Urtheil Salomo's, einer Composition, die namentlich durch die Beisitzer des Gerichts zu beiden Seiten einen ernsten, ergreifenden Eindruck macht, und in der Schönheit und Klarheit der Anordnung an die Auffassungsweise von Carstens lebhaft erinnert.

Urtheil Salomo's.

Inzwischen ist es gerade der bildnerische Schmuck der Frauenkirche, an welchen Thorwaldsen alle künstlerischen Kräfte gesetzt, um der christlichen Sculptur unserer Zeit ein sprechendes Zeugniß auszustellen. Im Vordergrund stehen hier die beiden großen Friese aus der Vorhalle und von der Chornische mit ihrem bedeutungsvollen Gegensatz, dem Einzug Christi in Jerusalem und dem Gang nach Golgatha.

Einzug Christi.

Das erstgenannte Relief, 4 F. hoch, 48 F. lang, beginnt mit einer Gruppe Volks, die am Thore der Stadt den Einzug des Gesalbten des Herrn erwartet. Ein Vater geht mit seinen beiden Knaben ihm entgegen und fordert eine Frau auf, ihm mit ihren beiden Kindern zu folgen; dabei steht ein Alter, der Einen aus dem hohen Rath von dem Vorgang in Kenntniß setzt. Nun kommt ein junges Mädchen mit hochgeschwungenem Palmzweig, gefolgt von einem Knaben, der auch den Palmzweig trägt, und bemüht sich, einen Greis, der nicht recht an die Ankunft des Messias zu glauben scheint, mit sich fortzuführen. Näher dem kommenden Zuge steht ein junger Mann mit einem Tuch voll Blumen; dabei kniet eine Frau, das Söhnchen vor sich, dem sie die Hände zum Gebet erhebt, und neben ihr die schon in Anbetung niedergesunkene Tochter. Ihnen entgegen kommen ein Knabe und zwei Jünglinge, von denen der Eine rückwärts nach dem folgenden Zuge sich

umschaut, Palmen schwingend; laut rufend und die Hand hoch 1. Zeitr. erhoben, ist ein Mann im Begriff, seinen Mantel ab- und auf den Weg zu legen, während ein junges Weib Blumen ausstreut, die ihr ein Knabe in einem Korbe vorhält. Unmittelbar vor Christus breitet ein Mann seinen Mantel auf dem Boden für ihn aus; ein Knabe schreitet mit Jubelruf an ihm vorbei. Nun kommt Christus, auf der Eselin rittlings sitzend, mit der Rechten segnend, die Linke hält einen Theil des Zügels; den anderen hält Johannes, der, dem Meister zugewandt, die Rechte auf der Brust, ihm vorausgeht. Petrus folgt mit bittender Handbewegung. Die beiden nächsten Jünger scheinen sich über das Bedeutende des Ereignisses zu besprechen; einzeln, zu zwei, zu drei folgen die übrigen Apostel, einen kleinen Knaben mit einer Riesenpalme zwischen sich, mit staunenden, declamatorischen, betenden, andächtigen und dankenden Geberden; nur Judas geht eng und tief in seinen Mantel gehüllt mit Banditen-Miene und Schritt abgesondert hinter den Anderen her. Die nächste Gruppe ist etwas unverständlich: eine Mutter mit zwei Kindern, die Palmen tragen, und der Vater, der, ein ganzes Bündel derselben unter dem rechten Arm, mit einer hochgeschwungenen rückwärts winkt gegen — Niemand. Da nirgend eine Andeutung ist, daß Palmen auf den Weg gestreut worden, so kann es nicht wohl ein Aufsammeln derselben bedeuten. Den Schluß des Frieses bilden zwei Gruppen, welche Christi Wirksamkeit als Heiland und somit seine Berechtigung zu dem Triumpheinzug darstellen: ein Mann, dessen vollkommen gesunder und starker Körperbau einen herbeigekommenen Anderen überzeugt, daß er die Krücken, die er trägt, sorglos wegwerfen kann; dann ein Knabe, der mit enthusiastischem Jubel wahrnimmt, daß der blinde Alte, den er geführt, aus hellen Augen sehen kann.

1 Zeitr Mit einem Palmbaum, der seine Blätter willig zum Feste gegeben, schließt der Fries.

Abgesehen von dem gänzlichen Mangel an Innerlichkeit (der durch declamatorische Bewegungen und Geberden nur fühlbarer gemacht wird), sowie an irgend einer Hindeutung auf die religionsgeschichtliche Bedeutung des Ereignisses, leidet dieses Relief besonders an großer Dürftigkeit in der Raumausfüllung, so daß es mit seinen vereinzelten Figuren, an der Stelle doppelt berechtigter Massen, selbst in formaler Beziehung, der anerkannten Stärke Thorwaldsen's, weit hinter seinen übrigen Arbeiten zurückbleibt.

Gang nach Golgatha.

Was nun den zweiten Fries mit dem Leidensgange Christi betrifft, so ist bereits hervorgehoben, daß er seinen Grund in einer architektonischen Verlegenheit hatte, indem der Baumeister nach Aufstellung der Christus-Statue in der Nische, die Leere ringsum auszufüllen, ein Verbindungsglied suchte und dafür den Fries in Vorschlag brachte; ferner, daß man bei der Wahl des Inhalts für denselben die ursprüngliche kirchliche Bedeutung der Chornische ganz außer Acht gelassen, nach welcher über dem Altar nie das Leiden Christi, sondern nur seine Verherrlichung Platz fand; ein Umstand, bei welchem allerdings auch die Ansicht angerufen werden kann, daß Christus in seinem Leiden seine wahrhafte Verherrlichung gezeigt. Wir werden sehen, daß Thorwaldsen dieser Ansicht gefolgt ist. Der Zug bewegt sich von der Linken zur Rechten, und wollen wir ihn an uns vorübergehen lassen, so müssen wir uns rechts an seinen Anfang stellen. Zwei jüdische Männer sind eilfertigen Schrittes im Begriff, den Pfad zu betreten, der bergaufwärts (nach der Schädelstätte) führt, und sehen sich um, ob der Zug ihnen folge. Ihnen nach drängt sich ine junge Frau mit zwei Kindern, dem einen im,

dem anderen am Arm, in ihrer unverkennbaren Hast aufgehalten durch die Theilnahme, welche ihre Kinder einem großen neben ihnen herlaufenden Hunde schenken. Römische Kriegsleute eröffnen den Zug, ein Weib mit einem Kinde hat sich zwischen sie gedrängt; Neugierde hat sie vorangetrieben, neugierig sieht sie zugleich nach dem Hauptmann in glänzender Rüstung sich um, der von seinem Pferd herab rückwärts Befehle ertheilt. Hinter ihm reiten seine Untergebenen; ein Krieger zu Fuß drängt mit der Lanze das Volk am Wege zurück. Nun beginnt die Hauptabtheilung des Zugs; voran gehen die beiden Schächer, der Eine mit gesenktem, der Andere mit frech gewendetem Angesicht, beide in so scharfem Schritt, daß der Henker, der sie am Strick hat, von ihnen fortgeschleppt erscheint. Ein zweiter Henker trägt die Leiter und den Korb mit Hammer und Nägeln; ein Knabe mit einem Bündel geht ihm zur Seite; ein dritter Henker zieht an dem Strick, der um's Kreuz geschlungen ist, das Christus trägt. Trotz der heftigen Bewegung des Henkers und der Kolossalität des Kreuzes steht Christus aufrecht, leicht und ruhig unter seiner Last, als wäre es keine, und wendet sich rückwärts zu den weinenden, flehenden und Hände ringenden Weibern mit dem bekannten „Weinet nicht über mich!“ Hier ist es, wo der Künstler die bis zur Verherrlichung hochgesteigerte Seelenstärke Christi hat ausdrücken wollen, wobei freilich das Jammern der Weiber übertrieben erscheint und also ein gut Theil an Wahrheit und Kraft einbüßt; während zugleich diese Art des Auftretens Christi nichts Ueberzeugendes hat. An die Gruppe der klagenden Weiber schließt sich die der in Ohnmacht sinkenden Mutter Jesu. Sie bricht zusammen, von rückwärts gehalten durch Johannes, der seine Blicke aber aus Besorgniß oder um Beistand den Nachfolgenden

1. Zeitr. zuwendet, von vorn durch die sich anschmiegende, vor ihr knieende Maria Magdalena. Joseph von Arimathia sieht sich mitleidig um, geht aber vorüber.

Das nächste Paar sitzt zu Pferde, der Hohepriester nebst einem Pharisäer, beide ungehalten über die Gruppe, die ihnen den Weg versperrt; ein dritter Reiter ihrer Genossenschaft folgt ihnen; alle drei sind von römischen Kriegsleuten umgeben. Das Relief schließt mit Pilatus, der sich von einem Knaben das Becken halten läßt, um seine Hände in Unschuld zu waschen. Vor dem Palast sind Krieger, Männer und Jünglinge versammelt, welche eine Art Rechtfertigung von Pilatus (der auffallender Weise als Jude dargestellt ist) zu verlangen scheinen. Dieses Relief ist 6 F. hoch und 72 F. lang. Der Raum ist mehr ausgefüllt, als bei dem vorigen; aber von recht frischem künstlerischen Geist ist es so wenig als dieses.

Noch hatte Thorwaldsen für die Kirche einen **Engel mit dem Taufbecken**, die **Taufe Christi** und das **heilige Abendmahl**, beide in Relief, ausgeführt; das Hauptwerk aber mußten immer die Kolossalgestalten **Christi** und der **Apostel** bleiben. Der Gedanke, der ihm bei der Anordnung im Ganzen vorgeschwebt, wonach Christus in die Chornische, die Apostel an die Seitenwände des Schiffs zu stehen kommen sollten, war, ihn als den Verkündiger des ewigen Friedens hinzustellen; in verklärter Gestalt, wie nach der Auferstehung, sollte er unter seine Jünger treten und in die Gemeinde, und an die Worte erinnern: „Friede sei mit Euch!" Thorwaldsen glaubte damit den doppelten Zweck erreicht zu haben, Christum in seiner rein menschlichen Bedeutung als Friedenbringer und zugleich in seiner göttlichen Erscheinung nach der Auferstehung zu zeigen. Freilich be-

(Randnotiz: Christus und die Apostel.)

dachte er nicht, daß zu einer so geradezu dramatischen Auffassung die architektonische Aufstellung der Apostel und ihre von jeder Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunkt unabhängige Darstellung nicht im mindesten passe. Der Heiland aber, nur mit einem überworfenen Mantel bedeckt, der die rechte Brust und den rechten Arm bloß läßt, und der mit gesenktem Haupte und gesenkten, halboffenen Augen, gleichmäßig ausgebreiteten Armen und offenen Händen vor uns steht, vergegenwärtigt uns doch, ungeachtet der hohen Würde und Milde in allen Zügen, nicht den beabsichtigten Moment, noch tritt das Uebernatürliche mit irgend einer Kraft der Ueberzeugung hervor. Abweichend von der typischen kirchlichen Darstellung — denn sie entsprach nicht mehr dem protestantischen Bewußtsein — hatte sich dieses doch nicht zu einer solchen Klarheit der Anschauung gesteigert, daß er die Tradition hätte überbieten und eine andere, als auch nur eine unklare Vorstellung und Anforderung hätte befriedigen können. Inzwischen kann man nicht sagen, daß ihm die Apostelfiguren besser geglückt, oder daß er ihnen mehr evangelischen Eifer und Märtyrerfeuer eingehaucht hätte, als messianischen Geist ihrem Meister.

1. Zeitr.

Schließlich müssen wir hier auch noch der „Weihnachtfreude im Himmel" gedenken, eines Reliefs aus der letzten Lebenszeit (Ende 1842), um welches wohlwollende Begeisterung einen rasch erblassenden Nimbus gelegt. Drei größere Engelgestalten in langen, die Füße bedeckenden Gewändern, von denen der mittlere eine Papierrolle hält, und einer die Harfe spielt, schweben durch den Sternenhimmel; ein Kranz von Engelknaben, die mit Schalmeien und Flöten, Cimbeln, Tamburin und Triangel Musik machen, tanzen um die Füße der beiden genannten größeren Engel, während der

Weihnacht im Himmel.

1. Zeitr. dritte sich mit den Füßen soweit entfernt, daß eine Gasse für den kleinen Chor entsteht. Abgesehen von der mit keinem Zug an Weihnachten erinnernden Allgemeinheit der Composition, ist sie auch in den Bewegungen so unschön, in den Linien so unzusammenhängend und unharmonisch und in allen Motiven so unbedeutend, daß sie unter den Werken Thorwaldsen's nur als Beweis angeführt werden kann, daß sein herrlicher Genius auf dem Gebiet der christlichen Kunst ein Fremdling war.

Grabdenkmäler. Mit den christlich-religiösen Darstellungen stehen Grabdenkmäler in sehr naher Beziehung. Thorwaldsen's Kunst ward dafür häufig in Anspruch genommen; fast niemals aber entlehnte er den Stoff dazu aus den heiligen Büchern unserer Religion. Ganz an antike Vorstellweisen sich anschließend, brachte er meist den oder die Verstorbenen in Verbindung mit einem Genius und den klagenden Hinterbliebenen, und zwar in der Weise der alten Kunst, derart, daß alle Aeußerlichkeiten, die den Stand und das Zeitalter des Verewigten bezeichnen, und somit alle Kleidungsstücke bis auf ein Paar dürftige Blößendeckungen beseitigt sind. Wenn diese Art Grabmäler immer — wenigstens bei wahrhaft und tief empfundenem Verluste — etwas Unbefriedigendes haben müssen, so erhebt sich dagegen Thorwaldsen da, wo er den Tod im Allgemeinen schildert, zur höchsten, ergreifendsten Schönheit. Am Fußgestell der Statue des Grafen Potocki in Krakau ist

Engel d. Todes. ein Relief angebracht: „Der Engel des Todes", das lieblichste, sanfteste Bild des leid- und kampflosen Vergehens. Mit gesenkten Flügeln, die Rechte auf die verlöschende umgestürzte Fackel gestützt, mit der Linken den Kranz des Nachruhms haltend, sitzt der Engel des Todes auf einem Felsstück, das rechte Bein gestreckt, das linke als Ruhestätte für

den linken Arm an- und emporgezogen; nach der linken Seite hinüber neigt sich das lockige, mohnbekränzte Haupt, die müden Augen schließen sich, von den geöffneten Lippen flieht der letzte Hauch. Man kann das Bild, das zu dem Schönsten gehört, was Thorwaldsen's Hand geschaffen, nicht ohne Rührung und Entzücken und nicht ohne den Gedanken betrachten, daß es eine Vision war, eine Vorahnung des eigenen sanften Lebensabschieds. 1. Zeitr.

Fast nicht minder glücklich ist Thorwaldsen, wenn er ganz absehend von dem Tode des Verstorbenen, vielmehr an sein Leben und Wirken erinnern will, wie bei dem Augenarzt Andrea Vacca in Pisa, dessen Grabmal er für das dortige Campo santo zu machen hatte. Er wählte in leicht verständlicher Beziehung aus der Geschichte des Tobias den Moment, wo dieser, geleitet und unterwiesen von seinem Engel, seinem Vater mit der heilsamen Salbe der Fischgalle das Augenlicht wieder gibt. Die Mutter und der Hund sehen erwartungsvoll dem Ausgang zu. Einfachheit, Wahrheit und Schönheit können nicht inniger verbunden sein, als in diesem Bilde. Grabmal A. Vacca's.

Bildnisse hat Thorwaldsen in Unzahl und auch Bildnißstatuen in großer Anzahl gefertiget. Beides war nicht seine eigentliche Stärke; dennoch hat er auch an dieser Stelle den Genius nicht selten glänzend bewährt. Idealisierung mit Individualität ist überall der Grundcharakter; vom Zeitcostume hielt er sich soviel immer möglich fern, und wenn er nicht den Menschen darstellen durfte, wie ihn Gott erschaffen, so ging er wenigstens nicht gern über die Tracht der Musen oder ihrer Söhne im alten Hellas hinaus. Unter den hieher gehörigen Statuen zeichnen sich die sitzende der Gräfin Ostermann, noch mehr aber die stehenden der Prinzes- Bildnisse.

1. Zeitr. sin Amalie Caroline von Dänemark und der Fürstin Baryatinski, und zwar letztere durch eine wahrhaft antike Schönheit aus.

Ehrendenkmäler. Copernicus. Unter den Bildnißstatuen für Ehrendenkmale ist zuerst diejenige des Copernicus zu nennen, die auf Kosten des polnischen Gelehrten Stanislaus Stasic beschafft und in Erz gegossen, seit dem 11. Mai 1830 auf dem Platz vor dem Universitätsgebäude in Warschau steht. Der große Astronom in einfach edler, doch idealer Tracht ist sitzend vorgestellt; die Linke hält das Astrolabium, die Rechte den Zirkel; den Blick nach oben gewandt, scheint er die Maße der Räume und Entfernungen auf jenem bestimmen zu wollen. Die Tiefe der Auffassung, die Würde und Charakteristik der Darstellung, die Wahrheit, Deutlichkeit und Schönheit jeder Bewegung, die über das Ganze ausgegossene Ruhe und Harmonie, weisen dieser Statue einen hohen Rang unter den neueren Kunstschöpfungen an.

Der Vorliebe für antike oder eigentlich vollkommen freie Darstellweise folgte Thorwaldsen, wie erwähnt, bei den Statuen der polnischen Fürsten Poniatowski und Potocki, sowie des Herzogs Eugen von Leuchtenberg. Poniatowski, Potocki, Leuchtenberg. Das Denkmal des letzteren, in der S. Michaeliskirche zu München aufgestellt, ist zwar dem Hauptgedanken nach nicht Thorwaldsen's Erfindung, da ihm ein sehr in's Einzelne gehendes Programm zur Richtschnur gegeben war (nach welchem der Fürst u. A. den Kranz seiner Ehren der Muse der Geschichte zu übergeben hat, bevor er in's Grab steigt); dennoch enthält es in der der Muse gegenüber aufgestellten Gruppe der Genien des Lebens und des Todes eine der anmuth- und ausdrucksvollsten Compositionen des Künstlers.

So stark nun auch bei ihm die Abneigung gegen moder-

nes Costüme war, so konnte er doch, wo es nicht anders 1. Beitr.
ging, sich nicht nur in die Umstände fügen, sondern auch wider
Willen seiner Muse Großes leisten. Nur bei dem Denkmal
des Papstes Pius VII. für die Peterskirche in Rom ist P. Pius VII.
ihm, wie erwähnt, dieß nicht gelungen, und selbst die beige-
gebenen Gestalten versagen trotz der Vortrefflichkeit im Ein-
zelnen hier die gewöhnliche Hülfe. Der heilige Vater sitzt,
angethan mit dem vollen päpstlichen Ornat, die Linke im
Schooß, die Rechte segnend erhoben, auf einem Throne am
Eingang zu seinem Begräbniß. Zu beiden Seiten dieses
Eingangs stehen zwei weibliche Figuren, die himmlische Weis-
heit durch Bibel und Eule, und die göttliche Stärke durch die
Löwenhaut und Keule am Boden kenntlich; neben dem Thore,
darüber, sitzen zwei Engel, der eine mit dem geschlossenen Le-
bens- oder Tagebuche des Papstes, der andere mit dem abge-
laufenen Stundenglase.

Es scheint, daß der Genius Thorwaldsen's hier auf un-
überwindliche Schwierigkeiten gestoßen ist. Dagegen ist die
Reiterstatue Maximilian's I. in München in der Waf- Maximi-lian I.
fentracht des 17. Jahrhunderts ein aller Bewunderung wür-
diges Werk. Zwar wird es mit seiner der alten Welt ent-
nommenen hohen Einfachheit nie als ein Abbild der Zeit, der
es angehört, dastehen; allein es steht ihr doch auch nicht als
ein fremdes, nur geträumtes gegenüber. Der Fürst ist als
Befehlshaber dargestellt, Weisungen ertheilend an die Armee
für einzunehmende Stellungen; das Haupt ist entblößt, das
Schwert in der Scheide; das Roß steht, jedoch mit aufgeho-
benem linken Vorderfuße. Hier ist ganz besonders die Klar-
heit der Silhouette und die wohlthuende Harmonie aller Li-
nien zu bewundern, und bei aller Lebendigkeit derselben die
majestätische Ruhe, die über das Ganze ausgegossen ist. Die

1. Zeitr. für das Fußgestell bestimmten Reliefs „Gerechtigkeit und Staatsweisheit" wurden nicht ausgeführt, was ungeachtet ihrer großen Schönheit, der Statue zum Vortheil gereicht, indem sie nun ungetheilt die Aufmerksamkeit fesselt.

Gutenberg. Weniger glücklich war Thorwaldsen bei den beiden Ehrenstatuen von Gutenberg und von Schiller. Erstere, in Erz gegossen und seit 1838 in Mainz aufgestellt, zeigt den Erfinder des Buchdrucks mit der beweglichen Type in der Hand, ohne einen besonders die Aufmerksamkeit reizenden Zug und mit Reliefs am Fußgestell, welche die Momente der Schiller. Erfindung vergegenwärtigen; Schiller aber, seit dem 8. Mai 1839 in Stuttgart aufgestellt, könnte zwar — wenn er in Wirklichkeit auf ein Ehrenpostament vor das Volk gestellt worden wäre — das Haupt in ähnlicher Weise demüthig und beschämt gesenkt haben; sonst aber trug er das Antlitz emporgerichtet und hatte einen freien, festen Gang der Füße, wie der dichterischen, die Welt entflammenden und entzückenden Gedanken. Zur Ergänzung gewissermaßen der Darstellung des hochfliegenden und hochgefeierten Dichters hat Thorwaldsen am Fußgestell bezeichnende Reliefs angebracht, den Genius der Dichtkunst, mit weitausgebreiteten Flügeln nach dem Stern über seinem Haupte frei emporschwebend, eine Siegesgöttin mit Palme und Kranz und die Weltkugel mit Schillers Namen, getragen vom Adler des Zeus und begleitet von den Musen des Trauerspiels und der Geschichte.

Schließlich müssen wir noch einer ganz besonders verdienstlichen Arbeit Thorwaldsen's gedenken, der Restaura- Restauration von Antiken. tion von Antiken. Hier hat er es bewiesen, daß er mehr wie ein Anderer vor oder neben ihm in den Geist der antiken Plastik eingedrungen, indem ein scharfes Auge und genaue Untersuchung nöthig ist, um die Ergänzungen zu erkennen.

Wer sieht dem Kopf der weiblichen Broncestatue von Vulci in I. Zeitr.
der Glyptothek zu München an, daß ihn Thorwaldsen aufgesetzt? Den Alexander, die Muse in derselben Sammlung, hat er in gleicher Vollkommenheit hergestellt. Mit besonderer Liebe, aber auch mit unübertrefflicher Meisterschaft, hat er die vom Kronprinzen Ludwig von Bayern für 20,000 Scudi erstandenen Trümmer der Statuen vom Zeustempel zu Aegina zusammengesetzt und ergänzt, wie sie jetzt in der Glyptothek stehen. Bei diesem Werk scheint er sogar selbst sich ein Genüge gethan zu haben; denn man erzählt sich, daß er, um die Stellen befragt, die von ihm herrührten, geantwortet habe: „Ich erinnere mich ihrer nicht mehr, und sehen kann ich sie nicht."

Neben Thorwaldsen erlangte um den Anfang des Jahrhunderts ein zweiter Künstler seines Fachs ausgebreiteten Ruhm, Johann Heinrich v. Dannecker aus Stuttgart, J. Heinr. v. Dannecker.
geb. 15. Oct. 1758, gest. daselbst 8. Dec. 1841. Talentvoll und feinfühlend, fehlte ihm nur die selbstständige schöpferische Kraft und die damit engverbundene Gleichmäßigkeit der künstlerischen Anschauung, um ganz Hand in Hand mit seinen Landsleuten und Freunden Schick und Wächter zu gehen. Allein wenn er auch in seiner Kunst mehr als billig den Winken und Fußstapfen Canova's gefolgt (dem er bei seinem Aufenthalte in Rom 1785 bis 1790 sich enger angeschlossen), und wenn er auch nicht durch die Anzahl seiner Arbeiten glänzt*), so verdankt ihm die deutsche Nation doch ein Werk, das ihm allein die Unsterblichkeit sichern würde,

*) S. Dannecker's Werke in einer Auswahl mit einem Lebensabriß des Meisters, herausgegeben von C. Grüneisen und Th. Wagner. Hamburg 1840. Enthält 24 Werke in Umriß.

1. Zeitr. die treffliche, in allen Beziehungen vollendet herrliche Büste Schiller's (nach der Natur lebensgroß modelliert 1793), in der Bibliothek zu Weimar aufgestellt; in kolossaler Größe ausgeführt (für sich und für den Grafen Schönborn); in mittlerer für die Walhalla.

Schillerbüste.

Auch Dannecker wandte sich sowohl für Aneignung des Styls, wie für die Wahl des Stoffs, zuerst an das Alterthum und suchte von da in späteren Jahren den Uebergang zum Christenthum. Er arbeitete fast nur im Runden; zum Relief hatte er weder Neigung, noch Talent. In Rom, wo er außer mit Canova auch mit Herder und Göthe bekannt geworden, führte er die beiden Götterstatuen, Bacchus und Ceres, in Carrara-Marmor aus, welche noch im königlichen Schloß zu Stuttgart stehen. Bei der ersteren, einer stehenden nackten Jünglingsgestalt mit der Schale in der erhobenen Rechten, dem Thyrsus in der gesenkten Linken, und mit sanft geneigtem Angesicht, ward das Studium der Proportionen und Formen der Antike mit glücklichem Erfolg gekrönt, auch das weiblich-Männliche des Ideals dieser Gottheit gut betont, nur von der entflammenden und zu Boden streckenden Gewalt des mächtigen Naturgeistes nicht eine entfernte Andeutung gegeben; bei der Ceres, einer gleichfalls stehenden, reichbekleideten Gewandfigur, die eine Sichel und Aehren hält, stört ein entschiedener Mangel an Geschmack und Erfindung im Faltenwurf. Sein bedeutendstes Werk in dieser Richtung ist „Ariadne, auf dem Tiger" (bei Bethmann in Frankfurt a. M.). Die Heroine, ein Weib von untadliger Schönheit und vollkommen entwickelten üppigen Reizen, sitzt ganz entkleidet in halbliegender Stellung auf dem Rücken des im Fortschreiten begriffenen Thieres, über welches sie ihren Mantel gebreitet, die Linke auf seinen Kopf gestützt, mit der Rech-

Bacchus. Ceres.

Ariadne.

ten den Fuß des untergeschlagenen Beines gefaßt. Das wein- laubumkränzte Haupt ist stolzen, ruhigen Blicks links gewendet, wie nach dem Ziel des Triumphzugs, an welchem sie Theil nimmt. Man kann von dieser Statue mit Sicherheit sagen, daß sie ihrem Meister einen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Kunst erobert hat, den nur Wenige mit ihm theilen, und von dem er nicht verdrängt werden wird. Auf neue und überraschende Weise, durch harmonische und doch ganz entschiedene Gegensätze in den Bewegungen und den dadurch herbeigeführten Beziehungen des Kopfs zu Hals und Schultern, der Schultern und Arme zu einander, und zum Oberkörper, des Oberkörpers zum Unterkörper, und den Linien, in denen diese Bewegungen und Beziehungen feingefühlt und richtig sich aussprechen, den Flächen, die sie bilden, läßt der Künstler den weiblichen Körper all seine Schönheiten im vollsten Maße entfalten. 1. Zeitr.

Weder früher, noch später ist ihm der Wurf in gleicher Weise gelungen; ja, seine Sappho (von 1796, im Besitz der Erben), eine ebenfalls ganz nackte weibliche Figur, die auf einem Ruhebett mit parallel ausgestreckten Beinen liegend den Kopf und Oberkörper nach links, den Unterkörper mit aufgerichteter Hüfte ganz nach vorn gewendet, zum Zeichen ihres Namens nichts als die Lyra neben sich hat, ist eine fast widerliche Modellnachahmung, ohne eine einzige Linie oder Form, die an Schönheit Anspruch machen könnte. Sappho.

Nächst der Ariadne hat seine Christusstatue viel zur Verbreitung seines Ruhmes beigetragen, freilich mit sehr ungleicher Berechtigung. Um ihn als Ideal zu versinnlichen, hat Dannecker den Heiland als „Mittler zwischen Gott und Menschen" aufgefaßt. Mit der Rechten an der Brust deutet er auf sich, mit der Linken nach oben auf den Vater, zu wel- Christus.

1. Zeitr. chem der Weg durch ihn gehet, ja der in ihm selbst sichtbar erscheint. Er scheint mehr zu schweben, als zu stehen oder zu gehen, und das Gewand legt sich wie ein Symbol der verhüllenden Offenbarung so um seinen Körper, daß der äußere Umriß des Nackten kenntlich hervortritt. Der Kopf ist leise zur Seite geneigt; die beabsichtigte Milde aber der ganzen Erscheinung macht durchaus den Eindruck der Schwächlichkeit. Die Statue kam 1824 nach Petersburg, und eine Wiederholung in die Grabcapelle des Fürsten Thurn und Taxis nach Regensburg. Noch weniger glücklich muß ein zweiter Versuch in der christlichen Kunst genannt werden, die Statue

Johannes. des Johannes, vollendet 1826 für die Grabcapelle der Königin Katharina von Württemberg. Auch bei dieser fast mädchenhaften Erscheinung werden Phantasie und Hand weder von dem Genius der frei und sicher gestaltenden Kunst, noch von einer Zeit und Völker beherrschenden religiösen Begeisterung geleitet. Dabei hatte der Künstler die unlösbare Aufgabe sich gestellt, Johannes im Begreifen des Geheimnisses der Dreieinigkeit darzustellen: er läßt ihn von der erhobenen Rechten einen, von der gesenkten Linken drei Finger ausstrecken. — Dannecker's Schüler sind Theodor Wagner und Distelbarth in Stuttgart, Zwerger in Frankfurt, Schweikle in Neapel und Imhof in Rom.

Ein ausgezeichneter Zeit- und Kunstgenosse Dannecker's,

Landelin Ohmacht. und gleichfalls aus Württemberg hervorgegangen, ist Landelin Ohmacht, geb. zu Dunningen bei Rottweil 1760, gest. zu Straßburg 1834. Ausgerüstet mit einem glücklichen Talent und mildem Charakter, würde er, wenn seine Jugend in eine bereits in der Entwickelung begriffene Periode gefallen wäre und einen sicheren Anhaltpunkt außer sich gefunden hätte, gewiß Großes geleistet haben. So sind ihm offenbar im

Suchen des Wegs viel Zeit und Kräfte verloren gegangen, 1. Zeitr.
und Rom allein, wohin er 1790 gegangen, konnte vollen Ersatz nicht bieten. Seiner durchaus auf das Ideale und Edle gerichteten Kunst fehlt nur etwas mehr Körper, um der vorherrschenden Weichheit soviel Frische zu verleihen, daß sie als Anmuth die Sinne wohlthuend berührt. Wie Dannecker mit Schiller, so war Ohmacht mit Klopstock befreundet, und ihm danken wir die treffliche, nach dem Leben modellierte Büste des großen Dichters. Wohl finden sich in Lübeck, Mainz, Rottweil, auch in der Walhalla Arbeiten von Ohmacht; doch seine Hauptthätigkeit gehört Straßburg, wohin er sich 1801 begeben. Dort war sein erstes Werk das Denkmal des bei Marengo gefallenen französischen Generals Desaix, welches die Rheinarmee auf der Rheininsel bei Straßburg errichten ließ. Von mythologischen Gegenständen behandelte er das Urtheil des Paris (für den Schloßgarten in Nymphenburg bei München), einen Neptun (für einen Landsitz bei Straßburg), eine Venus (die nach Lissabon gekommen) ꝛc. Inzwischen scheint er mit Vorliebe solche Aufgaben behandelt zu haben, welche dem Andenken geliebter und geehrter Männer galten. Dahin gehören vor allen die Denkmale in der Thomaskirche zu Straßburg. In dem ersten von Oberlin 1809 bis 1810 ist er einem Antriebe gefolgt, von welchem zu bedauern ist, daß er sich der neueren Kunst im Ganzen nicht mitgetheilt hat. Statt der Bildnißstatue, bei welcher der Künstler so oft auf unerquickliche Hindernisse (der Gestalt, des Costumes ꝛc.) stößt, hat Ohmacht das Bildniß des Verewigten in einem Medaillon angebracht, und als Hauptfigur zur Bezeichnung von Oberlin's Bedeutung die Muse der Geschichte aufgestellt. In ähnlicher Weise sind an demselben Orte die Denkmale des Historikers Koch, welchem die Stadt

1. Zeitr. Straßburg, eine allegorische weibliche Figur von erhabener, ausdrucksvoller Schönheit, den Eichenkranz reicht; ferner des Theologen Emmerich und des Arztes Reißeisen ausgeführt. In der Neuen Kirche sieht man von ihm das Denkmal des Dr. Blessig mit Christus unter den Kindern im Relief. Von ihm ist die Kolossalstatue Adolph's von Nassau im Dom zu Speier 1823 und die des Generals Kleber im Münster zu Straßburg, beides Zeugnisse der achtbarsten Bestrebungen, wahr zu sein, ohne der Naturnachahmung zu verfallen, und idealistischer Anschauung zu folgen, ohne leer oder manieriert zu werden. Seine Christusstatue aber zwischen zwei allegorischen Figuren in der neuen protestantischen Kirche zu Carlsruhe ist schwerlich geeignet, die bei Thorwaldsen's und Dannecker's Christus ausgesprochene Ansicht über das Vermögen der neuen Kunst, dem Christus-Ideal gegenüber, zu ändern.

J. Mart. v. Wagner. Zu den Meistern der ersten Periode muß noch Joh. Martin v. Wagner aus Würzburg gerechnet werden, geb. 1778, gest. zu Rom 1858. Eine in sich abgeschlossene Künstlernatur kann er kaum zu denen gezählt werden, die, ein gemeinsames Ziel vor Augen, der neuen Kunst die Wege bereitet haben. Fast sieht es wie ein Zufall aus, wenn er — was doch geschieht — mit ihnen zusammentrifft. Gebildet unter Füger auf der Wiener Akademie zum Maler, und für ein Gemälde „Aeneas, der die Venus um den Weg nach Karthago frägt" mit dem ersten Preis belohnt, in gleicher Weise von den Weimarschen Kunstfreunden ausgezeichnet für eine Zeichnung „Ulysses, der den Polyphem belauscht", fertigte er 1805 in Rom für den bayrischen Hof zwei große Oelbilder, „Die Helden vor Troja" und „Der homerische Götterrath" (jetzt im Schlosse zu Schleißheim), Werke, die man für akademische Vorschriften als Musterbilder aufführen könnte, und die fast

nur durch die Wahl des Gegenstandes auf eine eigenthüm- 1. Zeitr.
liche Sinnesrichtung des Künstlers schließen lassen. Diese trat in Rom sehr bald hervor, zumal seit er sich von der Malerei ab- und der Bildhauerei zugewendet, wie man bereits an seinen ersten Reliefs, dem Kampf der Centauren und Lapithen an der Reitschule in München, und den Zeichnungen zu Schiller's eleusischem Feste (gestochen von Ruschewey̆h) sehen kann.

Eingeführt durch die ausübende Kunst in's Studium des Alterthums fand er hier sehr bald angemessene Ziele seiner Thätigkeit. Roms Alterthümer wurden von ihm auf das genaueste durchforscht; zweimal war er in Griechenland; was in der Literatur — der alten und neuen — in naher oder entfernter Beziehung zur Kunst steht, suchte er mit Eifer und Verständniß auf; so sammelte er sich weitumfassende Kenntnisse und galt (zumal seit seinem Bericht über die äginetischen Kunstwerke 1817) für den „gelehrtesten Künstler" der Neuzeit, war auch seit 1815 — freilich mit unbeschränktem Urlaub — Generalsecretair der Münchner Akademie. Großes Verdienst hat er um die Kunstsammlungen des Königs Ludwig, indem er mit der Erwerbung der Aegineten, des barberinischen Fauns ꝛc. betraut war, und die ganze fast unvergleichliche Vasensammlung nicht allein angekauft, sondern großentheils aus Scherben zusammengesetzt hat.

Sein künstlerisches Vermögen hat er bewährt in einem 3 F. hohen und 140 F. langen Relief: „Die Völkerwanderung", welches in acht Abtheilungen im Inneren der Walhalla in einer Höhe von 45 F. angebracht ist. Von Sonnenaufgang kommen die Völker; Helios und Phosphoros ziehen ihnen voran. Schaaren zu Roß, zu Wagen und zu Fuß ziehen heran, gehen durch einen Fluß, machen Jagd

1. Zeitr auf wilde Thiere ꝛc., doch herrscht Ruhe und Mäßigung in den Massen; noch sind sie nicht im Schwärmen. In der zweiten Abtheilung wird der Bildungszustand jener Völker geschildert. Während Einige mit Bemalen der Schilder beschäftigt sind, erklärt eine Druide die Kraft der Pflanze Visco; andere Druiden beschäftigen sich mit astronomischen Beobachtungen; ein Barde recitiert einen Heldengesang*); den Göttern wird ein Pferd geopfert, und eine Wahrsagerin verkündet aus dem Blute des Thieres zukünftige Dinge. Daran reiht sich die Darstellung eines Nationaltanzes. In der dritten Abtheilung bekommen wir einen Einblick in ihre politischen Verhältnisse. Wir sehen eine Nationalversammlung und die Erwählung eines Herzogs; sodann die Handelsverbindung der Ostseebewohner mit griechischen und phönizischen Kaufleuten. Die vierte Abtheilung zeigt den Uebergang deutscher Völker über die Alpen, die Kämpfe zwischen Bojorix und Scaurus, den Einfall der Cimbern und Teutonen unter Teutoboch und die Vernichtung der Römer bei Norcia. Dann folgt in der fünften Abtheilung die Schlacht des Civilis, die Erstürmung der römischen Lager am Rhein mit Mauerbrechern und die Eroberung der ihnen Zufuhr bringenden Flotte.

Mit diesem Relief, dessen Inhalt bereits in die christliche Zeitrechnung fällt, beginnt ein fast ganz neuer Geist der Behandlung; sichtbar lebendiger wird die Darstellung, alle Verhältnisse werden ebenmäßiger, die Formen durchgebildeter.

Die sechste Abtheilung enthält die Schlacht von Adrianopel; die Gothen unter Fridigern besiegen den Kaiser Valens. Durch Reitergefechte, Stadtbrand und Flucht der Ein=

*) Davon gibt das beigefügte Blatt eine Abbildung.



M. Wagner inv.

AUS DER VÖLKERWANDERUNG.

wohner ist die Scene belebt. Die siebente Abtheilung bringt die Besitznahme Italiens durch die Westgothen unter Alarich und die Unterwerfung Roms. Da sind gefangene Römer und Römerinnen; knieend bietet Roma dem Sieger die Weltkugel, das Sinnbild ihrer bisherigen Herrschaft, und fügt Kriegscontributionen in kostbaren Gefäßen hinzu. Den Schluß bildet in der achten Abtheilung — mit einem Sprung über eine weite Zeitkluft — die Bekehrung der norddeutschen Volksstämme zum Christenthum: Bonifacius fällt die heilige Eiche, predigt das Evangelium und tauft die Heiden. Hieran schließt sich ein Festschmaus, bei welchem — eine noch größere Kluft überspringend — der Künstler mit seinen Gehülfen Schöpf, Pettrich und Prestel die Hauptpersonen sind. 1. Zeitr.

Mit diesem Werke ist Wagner's künstlerische Thätigkeit bezeichnet. Es schließt sich im Styl nicht, wie die Werke Thorwaldsen's, an die Antike an, verfällt aber auch nicht in die Weise des Naturalismus oder gar der akademischen Convention. Ohne besonders ausgeprägte Eigenthümlichkeit ist es doch, namentlich in der zweiten Abtheilung, sehr lebendig in der Darstellung und mannichfaltig in der Gruppierung; ja in den Kämpfen steigert sich die Bewegung zu sichtbarem Schwunge, wie bei ganz friedlichen Bildern, z. B. dem Gesange des Barden, eine wohlthuende Ruhe die Scene beherrscht.

Nach dieser Arbeit, welche viele Jahre in Anspruch nahm, fertigte Wagner noch das Modell zu der „Bavaria victrix auf dem Siegeswagen mit dem Löwengespann", wonach das vergrößerte Bronzewerk auf dem Siegesthor in München ausgeführt worden. Bei demselben ist zu beklagen, daß der Künstler keine Gelegenheit gehabt, sein Werk in der Höhe zu sehen, für welche es bestimmt war; da ihm sonst das Mißver-

1. Zeitr. hältniß zwischen den niedrigen Thieren und der hochgestellten weiblichen Gestalt, mit der daraus fließenden Zusammenhanglosigkeit unerträglich gewesen sein würde. Auch läßt sich kaum annehmen, daß er vorausgesetzt hat, seine Gestalt werde der Stadt den Rücken kehren, weil er sie sonst unbedenklich besser motiviert und klarer durchgebildet haben würde.

Von größerer Bedeutung und einer viel weiter reichenden Wirksamkeit ist ein anderer Zeit- und Kunstgenosse der beiden Vorgenannten, Joh. Gottfried Schadow aus Berlin. Eines Schneiders Sohn, geb. 1764, gest. daselbst 27. Jan. 1850 (seit 1788 Rector, später Director der Akademie), hat er sich zuerst unter Tassaert, aber seit 1781 in Rom nach den Werken der alten Kunst gebildet. Wenn aber Thorwaldsen an derselben Stelle sich das Verständniß der Natur und zugleich die dort herrschende Kunstform als Gesetz angeeignet, vor welchem andere Anforderungen nicht zur Geltung kamen, so lag für ihn die Stärke der antiken Kunst nicht in der Form, sondern in deren Naturwüchsigkeit, in ihrer vollständigen Uebereinstimmung mit ihrem Inhalt. Ausgerüstet demnach mit einem richtigen und feinen Gefühl für Natürlichkeit und Wahrheit, und mit genauer Erkenntniß der Macht der Wirklichkeit bei der Wirkung der Kunst im Großen, trat er der herz- und geschmacklosen Affectiertheit und falschen Grazie der unter Friedrich II. eingebürgerten französischen Kunst nicht mit dem Meißel des Phidias und Praxiteles, sondern mit einem ganz schlichten, fast voraussetzungslosen Natursinn entgegen, und brachte damit die Kunst wieder in das zu ihrer Entwickelung nöthige Verhältniß zur Natur. Dazu war Schadow bei aller ihn auszeichnenden Weltbildung ein guter Deutscher, ein sehr guter Preuße und ein sehr klar ausgesprochener Protestant; Eigenschaften, die ihn zum Gründer jener

Johann Gottfr. Schadow.

ächtnationalen Kunst gemacht, die in Preußen ihren bestimmtesten Ausdruck gefunden. 1. Zeitr.

Zwar folgte er noch bei seinem ersten öffentlichen Werke, dem Grabmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenkirche zu Berlin, dem herrschenden Geschmack in der Wahl des Ausdrucks, indem er die Gruppe der Parzen über dem Sarkophag anbrachte; aber mit dem Plan, der ihn unmittelbar danach und viele Jahre lang beschäftigte, ein Ehrendenkmal für den großen König zu errichten, trat er in eine neue, ihm eigenthümliche Richtung ein. Wohl wurde das Unternehmen für Berlin seiner Zeit trotz wiederholter Anläufe nicht zu Stande gebracht; dagegen hatte er das Glück, 1793 eine Kolossalstatue Friedrichs des Großen für Stettin in Marmor auszuführen, und dabei seine Ansicht über den Werth des Costümes zur Geltung zu bringen. Das Unplastische der Uniform kannten die Träger derselben genau, weßhalb man von oben herab römische Feldherrntracht für das Königsdenkmal verlangte. Schadow war der Meinung, daß das Gewohnte, selbst das Häßliche, wenn es nicht ohne Beeinträchtigung der Theilnahme des Herzens, beseitigt und ersetzt werden könne, beizubehalten, nur aber künstlerisch durchzubilden sei. Er stellte deßhalb den König in Uniform dar und gab ihm nur noch, zur Erzielung einer Massenwirkung, den Krönungsmantel um. Als er aber bald danach vom „alten Dessauer" und dem General Ziethen Statuen für Berlin zu machen hatte, da setzte er dem Einen den kleinen Dreieck auf und gab ihm den Kommandostab in die Hand, und den Anderen lehnte er, die Rechte am Kinn, die Linke am Säbel, in der Husarenjacke an einen Baumstamm, und verzichtete zwar damit auf jede Bewunderung einer idealisierenden Phantasie, erntete aber dafür das Lob einer naturwüch-

sigen, volksthümlichen, aus der Zeit hervorgegangenen und mit ihr fortlebenden Kunst.

Für das 1794 vollendete Brandenburger Thor in Berlin modellierte Schadow das (12 F. hohe) Viergespann mit der (16 F. hohen) Siegesgöttin, das, in Kupfer getrieben, später nach Paris als Beute entführt und im Befreiungskrieg wieder erobert zum Sinnbild preußischer Vaterlandsliebe und Tapferkeit geworden.

Ich übergehe die große Anzahl von Bildnissen und Grabmonumenten, die unter seinen Händen entstanden, und erwähne nur, daß er 1802 die Büste Wieland's für einen Kaufmann Pearson in Riga, und später für (den damaligen Kronprinzen) Ludwig von Bayern die Büsten des großen Friedrich, von Wieland, Copernicus, Kant, Klopstock, Johannes v. Müller, Otto v. Guerike, Graf v. d. Lippe, Graf zu Stolberg, Kaiser Heinrich I., Otto I., Heinrich dem Löwen, Konrad dem Salier, Ferdinand von Braunschweig, Haller und Leibnitz, sämmtlich mit der Bestimmung, in der damals schon beabsichtigten Walhalla aufgestellt zu werden, in Marmor ausführte.

Aus Schadow's späterer Lebenszeit sind nur zwei größere Arbeiten zu nennen, sein Blücher für Rostock 1819, sein Luther für Wittenberg 1821. Die Rostocker, welche, dem Helden die doppelte Ehre der dichtenden und der bildenden Kunst zu erweisen, sich um eine Inschrift an Göthe gewendet, sahen sich gezwungen, diesem auch eine Einwirkung auf das Kunstwerk einzuräumen, wodurch Schadow seinerseits genöthigt wurde, Grundsätze zu opfern, denen er sein Lebelang mit glücklichem Erfolge angehangen: Der alte Feldmarschall Vorwärts wurde idealisiert! Die Linke am Säbel, in der Rechten den Commandostab, steht der Held in einer Tracht,

die an die Antike streift und doch moderne Andeutungen 1. Zeitr.
(z. B. Gamaschen!) hat. Eine Löwenhaut deckt den Rücken, der Kopf des Thieres die Brust. Eine beklagenswerthe Verirrung!

Bei der Statue Luther's hatte Schadow vollkommen freie Hand. Er stellte ihn als den Verkünder des Worts, mit der Bibel in der Linken, im protestantischen Priesterrock dar. So steht der Reformator in kolossaler Größe in Erz gegossen unter einem gothischen Baldachin von Eisenguß auf dem Schloßkirchenplatz zu Wittenberg.*)

Seit dieser Zeit widmete sich Schadow vornehmlich kunstwissenschaftlichen Arbeiten, Untersuchungen über Knochen und Muskeln, und ihre Verkürzungen, über die Proportionen und über Nationalphysiognomien**), wobei er vornehmlich die Bedürfnisse der Kunstakademie vor Augen hatte, deren Pflege ihm anvertraut war. Einen vorzüglichen Schüler hat er gebildet, Emil Wolff in Rom.

Hier muß auch eines Bildhauers gedacht werden, nicht wegen eigenthümlicher Kunstschöpfungen, sondern wegen des besonderen Verdienstes, das er sich um gründliche Kunststudien durch seine Leistungen auf dem Gebiet der plastischen Anatomie erworben: das ist Joh. Martin Fischer, geb. J. M. Fischer.
1740 zu Hopfen in Schwaben, gest. zu Wien 1820. Die

*) S. Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei mit historischen und artistischen Erläuterungen von Fr. Förster. 1825.

**) Polyklet oder von den Maßen des Menschen nach dem Geschlecht und Alter rc. 1833. Die Nationalphysiognomie oder Beobachtungen über den Unterschied der Gesichtszüge und die äußere Gestaltung des menschlichen Kopfes, in Umrissen. 1834.

1. Zeitr. berühmte „Fischer'sche Anatomie", aus mehren anatomischen Figuren in Lebensgröße bestehend, ist sein Werk.

Vierter Abschnitt.

Baukunst.

Weinbrenner. Thouret. C. v. Fischer. Langhans.

Mit der größten Entschiedenheit hatten in der Malerei und Bildnerei die Neuerungen sich kund gegeben; mit gleicher Bestimmtheit und vollem Verständniß war der Anschluß an das Alterthum und seine Kunstformen erfolgt. Der Baukunst standen ähnliche Kräfte nicht zur Verfügung, und wenn sie auch, gleich den Schwestern, sich Raths erholte bei der Antike, sie wußte doch die erhaltenen Lehren nicht in Fleisch und Blut zu verwandeln, die überkommenen Formen kritisch zu sichten und bei neuen Aufgaben harmonisch zu verwenden. Ohne demnach die verdienstlichen Bemühungen und achtungswerthen Leistungen in diesem Fach übersehen oder verkennen zu wollen, können wir sie doch nicht mit den Arbeiten von Carstens und Thorwaldsen auf gleiche Stufe stellen. Eines nur bleibt ihnen unangefochten: sie haben nichts mehr gemein mit der von den Franzosen erbettelten aufgeblasenen Geschmacklosigkeit, die am Ende des Jahrhunderts das Feld inne hatte.

Der Malerei und Bildnerei waren die ersten Helfer aus Norden gekommen; für die Baukunst werden wir nach Süddeutschland, nach Carlsruhe, Stuttgart und München gewiesen; während in Berlin, Dresden, Wien nur vereinzelte oder

gar keine Versuche gemacht werden, das alte Geleise zu ver- 1. Zeitr.
lassen.

Friedrich Weinbrenner aus Carlsruhe, geb. 1766, F. Weinbrenner.
gest. daselbst 1826, hatte auf einer Reise Carstens in Berlin kennen gelernt und von ihm den Anstoß erhalten, die Werke der alten Baukunst in Rom aufzusuchen und zu Vorbildern zu nehmen. Der Erfolg dürfte schwerlich den Erwartungen von Carstens entsprochen haben. Abgesehen von dem großen Werthunterschied altrömischer Bauten unter sich oder gar in Vergleich mit den griechischen, konnte von der bloßen Uebertragung von Tempelformen, von Giebeln, Säulen und Gesimsen, ohne Rücksicht auf Charakter und Bestimmung des aufzuführenden Gebäudes, kein Heil erwartet werden. Leerheit, Charakterlosigkeit und Monotonie mußten die Merkmale solcher Bauten werden, wie sie denn Carlsruhe in der katholischen und der protestantischen Kirche, im Rathhaus, mehren fürstlichen Wohnhäusern und einem ganzen, nach Weinbrenner's Plan ausgeführten Stadttheil darbietet. Aber Weinbrenner hatte doch das Auge wieder auf das Alterthum gelenkt, und das reichte hin, um die Künstler-Jugend auf neue Wege und zu eigenthümlicher Entwickelung zu bringen. Aus seiner Schule sind G. Moller in Darmstadt, Burnitz in Frankfurt, Arnold in Freiburg, Eisenlohr und Hübsch in Carlsruhe, Knapp in Rom, Haller in Bern, Chateauneuf in Hamburg hervorgegangen.

Nicolaus Friedrich v. Thouret aus Stuttgart, Nicolaus v. Thouret.
geb. 1767, gest. daselbst 1845, kann als ein künstlerischer Gesinnungsgenosse Weinbrenner's angesehen werden, indem auch er sich zunächst an die den römischen Bauwerken entnommenen Vorschriften hielt. Von Göthe nach Weimar berufen, leitete er den dortigen Schloßbau und führte das Thea-

1. Zeitr. ter auf, was als sein Hauptwerk gilt. In Stuttgart rühren eine große Anzahl bürgerlicher Bauten und Wohnhäuser, namentlich in der Königstraße, von ihm her, an denen nirgend ein Zug von Eigenthümlichkeit hervortritt. Seine letzte Arbeit war das Fußgestell zur Ehrenstatue Schiller's in Stuttgart.

Carl v. Fischer. Denselben Principien zugethan, vielleicht aber begabter als die Vorgenannten war Carl v. Fischer aus Mannheim, geb. 1782, gest. zu München 1820. Das Schauspielhaus in München ist sein Werk (und auch nach dem Brand von 1823 nach seinem alten Plan wieder aufgebaut). Der oft wiederholte Versuch, die Vorhalle des römischen Pantheons nachzuahmen, ist hier mit mehr Geschick als gewöhnlich gemacht worden, indem Fischer bei aller imponierenden Massenhaftigkeit des Säulenvorbaues doch den Hauptnachdruck auf das Gebäude gelegt hat. Uebrigens war es vornehmlich die Zweckmäßigkeit, welche Fischer bei seinen Bauten vor Augen hatte, und in Betreff der Schönheit beschränkte er sich auf möglichste Genauigkeit der als allein gültig anerkannten Formen.

Eine vereinzelte und doch höchst bedeutsame Erscheinung tritt in Berlin auf. Während man überall die Achtung vor der antiken Kunst auf die Baudenkmale Roms beschränkt, wurde im J. 1793 in Berlin das Brandenburger Thor nach dem Muster der Propyläen von Athen im altdorischen Styl aufgeführt. So sehr war Griechenland vergessen, daß kein Architekt bei der Wendung nach der antiken Kunst über Rom hinaus nach Rath und Hülfe sich umsah. Diesen Griff zuerst gethan und damit der Baukunst einen neuen Anstoß gegeben zu haben, ist der Ruhm des Erbauers vom Branden-

K. Gotth. Langhans. burger Thor in Berlin, Karl Gotthard Langhans, geb. 1733 zu Landshut in Schlesien, gest. zu Grüneiche bei Bres-

lau 1808. Das Thor ist fünftheilig und hat eine Colonnade 1. Zeitr.
von zwölf Säulen; der mittlere Eingang ist 18 F., jeder andere 12 F. breit. Die Säulen von 5 F. 8 Z. unterem Durchmesser sind 44 F. hoch; canneliert und mit dem ganzen Gebälk altdorischer Ordnung. Die Attika, die statt eines Giebels das Ganze krönt, ist in der Mitte, und zwar durch Stufen, bedeutend erhöht, und hier ist die Siegesgöttin mit dem Viergespann aufgestellt, von welcher oben bei J. G. Schadow die Rede war. Von beiden Enden des Thores treten im rechten Winkel Flügel vor, wie Tempel mit Säulenumgängen gestaltet, niedriger als das Thor, aber gleichfalls im dorischen Styl. Von allen monumentalen Bauwerken der Zeit erscheint dieses als das bedeutendste, da es dem herrschenden Geschmack an Ueberladungen mit der größtmöglichen Einfachheit und mit der strengsten Form entgegentrat.

Zweiter Zeitraum.

Einleitung.

Große Veränderungen waren inzwischen in den Verhältnissen der europäischen Staaten und dem Leben ihrer Völker vor sich gegangen. Frankreich hatte seine junge Freiheit im Blute der eigenen Kinder ertränkt und hinter den Schaffotten das eiserne Scepter des Militair-Despotismus erhoben. Mit verheerender Gewalt ergossen sich seine Kriegsschaaren über die Nachbarländer, und vor dem Geist und dem Glück ihres schreckenvollen Gebieters sank alles in Staub, was sich ihm widersetzte und was sich ihm unterwarf. Am härtesten wurde Deutschland betroffen. Die Macht Oesterreichs wurde gebrochen, die tausendjährige Krone des deutschen Reichs in Stücke geschlagen, seine Völker wurden auseinander gerissen und ihre Staaten großentheils unter glänzenden Titeln in die äußerste Abhängigkeit vom Kaiser der Franzosen gebracht. Die junge und stolze Monarchie des großen Friedrich wurde auf's tiefste gedemüthigt und bis zur Ohnmacht geschwächt, ein Stück deutschen Landes nach dem andern Frankreich einverleibt, die Söhne unseres Landes wurden gegeneinander

und für fremde Eroberungszwecke in Kampf und Tod geführt. 2. Zeitr.
Nach einem zweiten Fall Oesterreichs und der vollkommenen Knechtung unserer Nation schien alle Hoffnung verloren und Deutschland ohne Zukunft. Aber der altgermanische Volksgeist war nicht erstorben, und gerad unter dem Druck der fremden Gewaltherrschaft erwuchs und erstarkte die Kraft zur Abwehr des unerträglichen Joches. Das ganze Volk stand auf und das Vaterland ward befreit! Gewiß! Die deutsche Geschichte wird wenige Blätter aus früheren Zeiten aufschlagen können, wo eine gleich tiefe und durchgreifende Erregung der Gemüther, eine so große Opferfreudigkeit des ganzen Volkes, eine so einmüthige Haltung Aller, ein durch so furchtbare Kämpfe errungener Rettungssieg verzeichnet wären.

Das waren die politischen Zustände und Erlebnisse Deutschlands zu Anfang unseres Jahrhunderts. Ihre Wirkung auf die feinere, geistige Atmosphäre des Volkes, auf die Felder der Literatur und der Kunst konnte nicht ausbleiben. Das gedrückte Gemüth sah sich nach Hülfe um, oder nach Trost, oder überhaupt nach einem Ausweg. Die Helden des Alterthums, deren Thaten bisher die Phantasie belebt, standen dem Nationalbewußtsein zu fern, um unser gesunkenes Volk aufrichten und seine Nerven stählen zu können; noch weniger mochte man bei Göttern der Fabel verweilen, wo man des Trostes und des Beistandes eines lebendigen Gottes bedurfte. So wandte man sich, um der kranken und schwachen Gegenwart aufzuhelfen, zu den Quellen der Kraft im eigenen Volke, zurück zu der Zeit, wo es groß und herrlich dastand und der Träger der Geschichte war, zu dem Mittelalter und seinen großen Kaisern, seinen kampfmuthigen Rittern und starken Bürgern, wie zu der langverklungenen Heldensage der Vorzeit. Und auf demselben Wege fand das

2. Zeitr. unter der Schmach des Vaterlandes brechende Herz den Trost im Glauben an den allwaltenden Gott, der uns wohl oft geprüft, aber nie verlassen hatte; mehr noch demüthige Ergebung im Hinblick auf seinen eingeborenen Sohn, der alles Erdenelend bis zum bittersten Tode ohne Murren erduldet. Ja, es mußte bei Vielen je nach dem Maße ihrer Lebenskraft die Vorliebe für die Vergangenheit in eine wirkliche Flucht aus der Gegenwart bis in eine nur geträumte, aller Wirklichkeit und selbst der Möglichkeit bare Welt umschlagen, und die fromme Ergebung und Erwartung jenseitiger Seligkeit mit völliger Verleugnung der Rechte des Lebens und mit überirdischer kraftloser Schwärmerei enden.

So ward die Romantik aus dem Schooße der Zeit geboren, ausgerüstet mit der Macht, die gebrochene Kraft des Volkes an der Tapferkeit und den Tugenden seiner Väter neu zu beleben, und mit ihrem Glauben an Gottes Beistand Muth und Vertrauen wieder zu erwecken; aber auch mit der gefährlichen Neigung, Sinne und Verstand von der Gegenwart abzulenken, entfernt vom Licht und den Kämpfen des Tages in die Ruhe einer eng umfriedeten Dämmerung zu locken, oder auch in die mühelose Betrachtung eines allen Erdensorgen entrückten himmlischen Reiches zu versenken.

Diese Weltanschauung fand zunächst in der Literatur ihren Ausdruck durch die beiden Schlegel, durch Ludwig Tieck, Novalis und Wackenröder, sowie durch einige andere, minder

A. Wilh. Schlegel. bedeutende Dichter und Schriftsteller. Aug. Wilhelm Schlegel, geb. 1767 zu Hannover, gest. 1845 zu Bonn, gewann durch seine Uebersetzung Shakespeare's eine tiefeingreifende Wirkung, die er noch durch Verdeutschungen Calderon's und selbst Dante's, und durch Einführung ihrer dichterischen Formen erweiterte. Außerdem gewann er durch

Vorlesungen über Aesthetik, Literatur und Kunst, die er in 2. Zeitr.
verschiedenen größeren Städten hielt, Einfluß auf den Geschmack der gebildeten Gesellschaft. Ja, in eigenen poetischen Leistungen (aus den Jahren 1798—1803) gab er sich unverholen den mittelalterthümlichen, katholisierenden Gefühlsstimmungen und Ansichten hin, die er endlich in dem berühmten Gedicht: „Der Bund der Kirche mit den Künsten" zusammenfaßte. — Noch bestimmter gingen Tieck und Wackenröder auf das neuaufgesteckte Ziel los. Ludwig Tieck, Ludwig Tieck.
geb. 1773 zu Berlin, gest. ebendaselbst 1853, wendete sich, Stoff und Form der Alten geradezu vermeidend, ausschließlich dem Mittelalter, oder vielmehr einem Traumgeschlecht zu, und schloß mit seinem „Phantasus" und „Octavian" die Pforten der „wundervollen Märchenwelt" auf. In den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" aber (ursprünglich und größtentheils von H. Wackenröder, H. Wackenröder.
geb. 1772 zu Berlin, gest. daselbst 1798), die bereits 1797 erschienen und „vornehmlich angehenden Künstlern und Knaben, welche die Kunst zu lernen gedenken", gewidmet waren, trat er als Apostel des neuen mittelalterthümlichen Evangeliums auf, mit der Forderung andächtiger Begeisterung und kindlich frommen Christenglaubens als den Grundbedingungen der Kunst, sowie mit Geringschätzung der Regeln, der Kenntnisse, des Urtheils und der Wirkung auf die Sinne. — In „Sternbald's Wanderungen" (1798) wurde im Helden selbst ein Musterkünstler nach obiger Art aufgestellt; und in den „Phantasien über Kunst" (1799) ein Nachtrag zum „Klosterbruder" gegeben. — Das war auch der Ton, den Nova- Novalis.
lis (F. L. v. Hardenberg, geb. 1772 zu Wiederstädt im Mansfeldischen, gest. 1801 zu Weißenfels) im „Heinrich von Ofterdingen" und den „geistlichen Liedern" mit so großem Er-

2. Zeitr. folg angestimmt, daß fortan eine Annäherung an antike Poesie und Kunst wie ein Abfall vom Christenthum angesehen wurde. — Inzwischen sollten sie Alle überboten werden durch Karl Friedrich Schlegel. Karl Friedrich Schlegel, geb. zu Hannover 1772, gest. zu Dresden 1829, der den neuen Glauben in die unzweideutigste Form brachte und in der 1803 von ihm begonnenen Zeitschrift „Europa" allgemein auszubreiten nicht ohne Erfolg bemüht war. Er war einer der Ersten, welcher die Augen nach den Meisterwerken der alten deutschen Kunst lenkte, und namentlich hat er vor Anderen den Werth des Cölner Dombildes mit eingehenden und beredten Worten geschildert. Aber indem er sie, und zwar ohne kritische Scheidung, als die allein rechten Vorbilder christlicher Kunstübung hin- und sogar über die Werke der alten Italiener, geschweige denn über Rafael, Giulio Romano, Michel Angelo &c., „von denen aller Kunstverderb ausgegangen", stellte, gab er das Zeichen zu einer sehr bedenklichen Ueberschätzung. Nicht genug! Er warnte vor der griechischen Dichtkunst, und empfahl nur die romantische, christliche; als Zweck der Kunst stellte er „die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse" auf; Gemälde sollten „Hieroglyphen sein voll heiliger Mystik."*) — So ward der sinnigen Gemüthlichkeit, der gläubigen, demuthvollen Frömmigkeit vor dem Geist, der Kraft und der Schönheit die Palme des Ruhms und mit ihr der Seligkeit verheißen, und die Anwesenheit von L. Tieck und F. Schlegel in Rom 1803 — 1805 hat nicht wenig zur Ausbreitung des neuen Evangeliums beigetragen.

Es war natürlich, daß diese bis in ein fehler- und krank-

---

*) Vergl. Europa II. S. 143 — 145. I. 2. S. 13, wo noch manches steht, was man nicht für ernstlich gemeint halten möchte.

haftes Aeußerste getriebenen Ansichten und Einwirkungen der schönen Literatur auf die bildenden Künste einen Gegensatz hervorrufen mußten. Er stellt sich heraus in jenen großen und ehrenwerthen Anstrengungen, welche in Weimar unter dem Vortritt von Göthe zur Förderung künstlerischer Thätigkeit gemacht wurden. Mit den „Propyläen" wurde (1800) ein Organ geschaffen für Vertretung der aus der classischen Kunst geschöpften Ansichten; in Verbindung damit stand ein Verein von Kunstfreunden, welche bestimmte Kunstaufgaben stellten und mit Verheißung von Prämien die Künstler Deutschlands zum Wettbewerb aufforderten. Mit der Wahl des Stoffs hielten sie sich an das Alterthum, namentlich an Homer. Ueber Auffassung und Ausführung gab Göthe so treffende Fingerzeige, daß man sie als unumstößliche Kunstgesetze betrachten kann. Sehr abweichend von den romantischen Unterweisungen legt Göthe den Hauptwerth eines Kunstwerks auf die „Erfindung." „Es wird als das höchste, entschiedenste Verdienst angerechnet werden (heißt es im Ausschreiben, Propyläen II. 1. S. 169), wenn die Auflösung der Aufgabe schön gedacht und innig empfunden ist, wenn alles bis auf das geringste motiviert sein wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben. Die naiven Motive werden allemal vor den bloßen Verstands- oder wissenschaftlichen Motiven den Vorzug erhalten, weil sie mehr interessieren und auf das Gemüth wirken. Nach der Erfindung wird hauptsächlich der Ausdruck, das ist das Lebendige, Geistreiche der Darstellung, in Betracht gezogen. Alsdann erst die Zeichnung und Anordnung, weil dieses Dinge sind, die schon mehr von der Wissenschaft, als vom angeborenen Talent abhangen. Bei Licht und Schatten soll vornehmlich auf die Massen gesehen werden. Den Künstler, welcher die Beleuchtung bedeu-

2. Zeitr.

Göthe.

2. Zeitr. tend zu machen weiß, schätzen wir vorzüglich. Willkührliche, manierierte Beleuchtung, Schlagschatten ohne sichtbare Ursache, wodurch der Künstler blos dem Bedürfniß abhilft, oder vielmehr seine Dürftigkeit zu erkennen gibt, und wäre der Effect noch so groß, kommen als Fehler in Anschlag."

Man hätte glauben sollen, daß diese Worte allein hinreichend gewesen wären, die gesundesten Kräfte anzuziehen, und daß in ihnen die sicherste Gewähr für ein vollkommen richtiges Urtheil gegeben gewesen. Nicht das Eine, noch das Andere! Unter den von den Weimarschen Kunstfreunden mit Preisen gekrönten Künstlern hat kaum ein Einziger einen hervorragenden Namen gewonnen, die mehrsten sind im Dunkel der Unbedeutendheit geblieben; der wirkliche Genius aber, der an den geheiligten Kreis heranzutreten gewagt, war nicht erkannt worden: Cornelius.

Aber nicht allein, daß dem wohlmeinenden Verein und der trefflichen Kunstansicht das praktisch-richtige Urtheil fehlte, so zeigte sich zugleich, daß gegen die Strömung der Zeit auch die höchste Weisheit ohne Gewalt ist. Die Romantik war mit voller Berechtigung auf dem Schauplatz der Geschichte erschienen, und die Verhältnisse hatten sie zur Herrscherin über die Gemüther gemacht. Sie überwand ihre Widersacher und ging über ihnen hin, oder sie gewann sie; wie ja selbst Göthe den Bemühungen B e r t r a m's und der B r ü d e r B o i s s e r é e um eine Sammlung altcölnischer und altniederdeutscher Gemälde, die sie aus Schutt, Vergessenheit und Verachtung gerettet, die größte Theilnahme, Zustimmung und Bewunderung widmete (Kunst und Alterthum am Rhein und Main I.) und den Gedanken der Vollendung des Cölner Domes mit Wärme erfaßte.

Auch löſ'te sich die Romantik — wie Viele auch in ihre

Irrgärten sich verlieren mochten — nicht ganz in jene nebel-
hafte Schwärmerei ihrer ersten Verkünder auf. Mit der Freude an den alten festen Städten und stolzen Ritterburgen erwuchs die Lust an den Großthaten der Geschichte. Aus dem Staub der Bibliotheken wurden die alten Heldenlieder an's Licht gebracht, und die mächtigen Gestalten der Nibelungen und ihre gewaltigen Thaten und Schicksale schlossen eine ganz andere, als die wundervolle Märchen-Welt, oder die Cellen des Klosterbruders auf, und rissen die Jugend gesunden Blutes mit sich fort. Aber es fehlte dem deutschen Volke auch in der Gegenwart der Dichter nicht, der ein ächter Sohn der Romantik, seine Vergangenheit ihm groß und schlicht, treu und wahr vorführte, Hoffnung, Selbstvertrauen, Thatenlust zu wecken, Lebensfrische und Gesundheit der Jugend zu sichern, und mit der Wärme des Herzens das Licht im Kopf zu wahren; das ist Ludwig Uhland, geb. 1787 zu Tübingen, Ludwig Uhland.
dessen „Herzog Ernst von Schwaben" und „Ludwig der Bayer" nebst so vielen Romanzen und Balladen wie ein frischer Bergluftzug durch die in Nebel gehüllten Thäler der Schwärmer für das Mittelalter drang.

Nach diesem flüchtigen Einblick in die allgemeinen Verhältnisse, Gemüthsstimmungen und Geschmacksrichtungen wenden wir uns wieder zu unserer besonderen Aufgabe, der Kunst.

2. Zeitr.

Erster Abschnitt.

Das Verhältniß zu den Akademien und zu den Künstlern des ersten Zeitraums.

Wollen wir von einem neuen Zeitabschnitt in der Geschichte der Kunst unserer Tage sprechen, so haben wir zweierlei in's Auge zu fassen: das Verhältniß dieser zweiten Neuerung zur ersten, und sodann zu der noch bestehenden altakademischen Weise.

Was das letzte betrifft, so standen noch alle Kunstlehranstalten in Deutschland unter der alten Herrschaft, und jede neue Bestrebung wurde mehr oder minder als Auflehnung oder als Talentlosigkeit behandelt.

Friedrich Georg Weitsch. In Berlin stand Friedrich Georg Weitsch, geb. 1758 zu Braunschweig, gest. 1828 in Berlin, an der Spitze der Akademie. Von seinen zahlreichen Arbeiten im Fach der Bildniß-, Historien- und Schlachtenmalerei hat sich keines dem Gedächtniß der Geschichte eingeprägt; er hielt fest an den Ueberlieferungen des akademischen Studiums, ohne übrigens viel Gelegenheit zu haben, mit Entschiedenheit gegen Neuerungen aufzutreten. Irgendwie ausgezeichnete Talente (mit Ausnahme J. G. Schadow's, s. o.) standen ihm nicht zur Seite. — Anders war es in Dresden, wo die Schule David's sehr energische Vertreter hatte und die Lehren der Caracci's als Canon galten. Als der einflußreichste von ihnen

Joh. Friedrich Matthäi. muß Joh. Friedrich Matthäi, geb. 1777 zu Meißen, gest. 1845 zu Dresden, genannt werden. Zu seinen Hauptwerken gehören „Der Tod des Aegisthos" 1807, „Christus

unter den Kindern" 1812, und „Der Tod des Kodrus" 1827, 2. Zeitr.
sämmtlich ausgezeichnet durch das, was sich mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit in der Kunst lernen läßt, aber ohne Beziehung zu Phantasie und Gemüth. — Neben ihm wirkte Traugott Lebrecht Pochmann
Traugott Leberecht Pochmann aus Dresden, geb. 1762, gest. daselbst 1830, in ganz gleicher Richtung, nur mit schwächeren Kräften. Sein Hauptbild, die Grazien, denen Amor die Gewande entwendet, 1803, kam nach Weimar; seine Sappho 1804, sein Narciß 1808, sein Johannes auf Patmos rc. scheinen verschollen. — Bedeutender erscheint Ferdin. Hartmann.
Ferdinand Hartmann aus Stuttgart, geb. 1770, seit 1807 Professor, seit 1824 Director der Akademie zu Dresden, gest. 1842. In dem von den Weimarschen Kunstfreunden 1799 ausgeschriebenen Wettbewerb hatte er mit einer Zeichnung, Helena von Venus und Amor zu Paris geführt, den ersten Preis erlangt, und in der That Sinn für richtige und poetische Motive gezeigt. Die späteren Arbeiten indeß gehen nicht über die gewöhnlichen akademischen Leistungen hinaus, obwohl sie mehrfach Beifall fanden. Sein zur Schlacht stürmender „Aeneas" kam nach Petersburg, „Eros und Anteros", deßgleichen „die Marien am Grabe Christi" nach Dessau. Er wählte gern seine Gegenstände aus der griechischen Heroensage; doch sieht man von diesen Gemälden, von denen namentlich „Theseus, der dem Oedipus die geraubte Tochter Antigone zuführt", 1816 großes Aufsehen erregte, keines an öffentlichen Orten. — Außer Graff und Grassi, welche beide mehr dem früheren Zeitraume angehören, wirkte mit den Genannten noch gleichzeitig, obschon in sehr abweichender Richtung an der Dresdener Akademie Gerhard Kügelgen aus Bacharach Gerhard Kügelgen.
am Rhein, geb. 1772, ermordet zu Dresden 1820. Er huldigte dem Phantastisch-Religiösen, suchte durch überirdische

2. Zeitr. Lichteffecte, durch weiche Formen und süße Mienen seine schwachen Compositionen zu heben und durch Ueberschwänglichkeit der Darstellung auf das Gemüth einzuwirken. Seine Gemälde sind großentheils nach Rußland gekommen; eines der einfachsten und besten, „Der verlorne Sohn", ist im Museum zu Dresden.

In Düsseldorf, und seit 1806 in München, leitete die Kunstbildung Peter v. Langer, geb. zu Calcum 1756, gest. zu München 1824, einer der erbittertsten Widersacher der neuen Kunstbestrebungen, was um so mehr zu beklagen ist, da er vorzügliche Kenntnisse in der Kunst und als Lehrer ausgezeichnete Gaben besaß. In der Studienkirche zu München ist eines seiner besten Bilder, „Christus, der die Kinder segnet", das indeß weder auf Wahrheit des Ausdrucks, noch auf Schönheit der Form Ansprüche erheben dürfte. Doch erscheint er noch immer bedeutend, namentlich in einer den Niederländern abgelauschten malerischen Behandlung, neben seinem Sohn und Schüler und Helfer an der Akademie, Robert v. Langer, dessen Arbeiten mit ihrer geistlosen Süßigkeit und ihrem ganz vergeblichen Aufwand von Handfertigkeit einen wahrhaft peinlichen Eindruck machen. — An den Akademien von Prag und von Wien sah es nicht besser aus; denn dort bestimmte Bergler, hier Füger (von denen im ersten Zeitraum die Rede war), die Wege der Kunstbildung.

Peter v. Langer.

Rob. v. Langer.

Bei diesem Zustand der deutschen Kunstbildungsanstalten war für junge, aufstrebende Talente von eigenthümlichem, mehr oder minder klarem Wollen eine Förderung ihrer Entwickelung nicht zu erwarten, ja kaum ein Haltpunkt geboten. Und so geschah es, daß sie unverabredet, aber wie durch einen gemeinsamen Anstoß getrieben, die heimischen Kunstschulen und die Heimath selbst verließen, und nach Rom zogen, um

unter dem Einfluß einer schönen Natur und der Herrlichkeit der alten Kunst, zugleich unabhängig von den Ge- und Verboten akademischer Kunsttyrannen, gestärkt aber durch die Gemeinschaft der Gesinnung und Bestrebungen, wie in der Richtung des Geschmacks, das rechte Ziel zu finden und zu erreichen. 2. Zeitr.

Fragen wir aber nach dieser Gesinnung, nach diesen Bestrebungen und Geschmacksäußerungen, so treffen wir nicht nur auf einen Gegensatz gegen den Geist des akademischen Herkommens, sondern auch — wenigstens theilweis — gegen die Neuerer, die den Kampf mit demselben zuerst aufgenommen und ausdauernd bestanden hatten.

Mit der Wahl des Stoffs wie der Vorbilder hatten sich Carstens, Thorwaldsen und Genossen an das Alterthum gewendet, und von den Neueren an diejenigen, die ihm zunächst gekommen, an Rafael und Michel-Angelo. Die Ideen von Vaterland, Ritterthum, Religion waren — wenn auch vorhanden — doch neben einer freien, poetischen Welt- und Lebensanschauung ohne gestaltenden Einfluß. Der Umschwung der Zeit und die veränderten Verhältnisse hatten die Gemüther mit engeren Grenzen umzogen und von dem fernen Alterthum zur Einkehr im näheren Mittelalter bewogen. Hier nun wurden die Heilquellen gesucht für die gesunkenen Kräfte wie des Lebens so der Kunst, und mit dem Trunk aus dem romantischen Brunnen wurden die Augen aufgethan, und man erkannte Schönheiten, an denen Jahrhunderte theilnahmlos vorüber gegangen; ja man sah sie mit aufgeregten Sinnen selbst in den Mängeln. Hand in Hand mit der Bewunderung der gothischen Baukunst ging die Vorliebe für altdeutsche Malerei, und wie man sich zuerst an die Meisterwerke der niederdeutschen Schulen, oder an Dürer und Holbein ange- Verh. zu Carstens, Thorwaldsen ꝛc.

2. Zeitr. schlossen, so wandte man sich in Italien an die bis dahin kaum des Blicks gewürdigten Malereien aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Hier wie dort war es die große Naivetät der Darstellung, der Reichthum und die Lebendigkeit der Motive, die aus der Wärme der künstlerischen Empfindung hervorgehende Beseelung aller Gestalten, was zur Nacheiferung reizte, wobei es denn nicht fehlen konnte, daß man im Eifer auch die besondere Ausdrucksweise, die einzelnen Kunstformen, ja selbst die Unvollkommenheiten und Gebrechen der alten Werke gelegentlich mit als vorbildlich und maßgebend betrachtete.

Von ganz besonderer Bedeutung aber wurde die veränderte Wahl des Stoffs für die Darstellungen. Von der antiken Dichtkunst hatte man sich zur romantischen Dichtkunst gewendet, von der Mythologie zum Christenthum. Ich habe schon oben gezeigt, wie nothwendig diese Wendung in der Stimmung der Zeit lag. Aber für die Künstler hatte sie noch eine besondere Folge. Man hatte sich dem Mittelalter in die Arme geworfen; man hatte seine Formen, seine Farben, seine Stoffe angenommen; man mußte nun folgerichtig auch in seine Gedanken und Anschauungen eingehen; denn das Kunstwerk, wie es ist, ist der feinste Ausdruck des Geistes der Zeit. Es wurde früher schon bemerkt, daß die höchste künstlerische Begabung den Einfluß jenes Zeitgeistes nicht ersetze, und daß selbst Thorwaldsen nicht im Stande gewesen, eine Götterstatue mit dem Gefühl der antiken Plastik zu durchdringen. War es ein unklares Gefühl, war es bewußte Erkenntniß von der Wahrheit dieser Thatsache — man mußte bald finden, daß die Kunst, die man sich zum Leitstern erwählt, in dem innigsten Lebensverband mit dem Glauben des Mittelalters gestanden, daß sie ein unmittelbarer Ausfluß des Katholicismus sei,

und daß man deßhalb zur Erreichung desselben Zieles sich 2. Zeitr.
nicht auf die Kraft der Imagination oder gar des wählerischen Verstandes verlassen dürfe, sondern jenen Glauben einfach zu dem seinigen zu machen habe. Es versteht sich, daß diese tiefere Bedeutung des Uebertritts vieler deutschen Künstler in Rom zur katholischen Kirche nicht das alleinige Motiv gewesen, wie auch Viele zur altdeutschen Fahne sich hielten, ohne sich selbst halten zu können. Der doppelte Irrthum, welcher jenen Uebertritten zu Grunde liegt, ist sammt seinen nachtheiligen Folgen nicht unschwer zu erkennen. Die Gesammtanschauung kann man sich nicht aneignen, und so wenig Thorwaldsen zu Gunsten seiner Kunst zum Polytheismus zurückgreifen konnte, so wenig konnte ein Bürger des neunzehnten Jahrhunderts sich die Augen des vierzehnten einsetzen lassen.

Der That gebrach die Naturwüchsigkeit. Der zweite Irrthum war: das, was der mittelalterlichen Kunst in Uebereinstimmung mit den herrschenden Ideen gelungen war, diesen selbst zuzuschreiben, anstatt der Macht der Uebereinstimmung; woraus von selbst die Achtung vor den herrschenden Ideen unserer Zeit und die gestaltende Kraft fließen mußte, die die mittelalterliche Kunst so groß gemacht. Wir werden sehen, wie der gesunde Sinn einiger bevorzugter Geister und glückliche Verhältnisse die Nachtheile verhütet, oder wenigstens gemindert, die aus jenem Uebermaß romantischer Neigungen kommen mußten.

War nun mit dieser Richtung ein klar ausgesprochener, obschon nicht gerade feindlicher Gegensatz gegen die Meister der ersten Periode dargethan, in denen ungeschwächt der Geist des Protestantismus, und — waren sie Katholiken, der Katholicismus nicht mit Nachdruck wirkte, so mußte derselbe in

2. Zeitr. viel grelleren Farben gegen die Vertreter der alten Schulbegriffe sich offenbaren. Zu den hieraus entstehenden Anfeindungen von Seiten der Künstler gesellte sich in weitesten Kreisen die Abneigung einflußreicher Kunstfreunde, wie des Publicums, das sich in die Rückkehr auf einen längst überwundenen Standpunkt, wie man die Bewegung ansah, nicht oder nur theilweis finden konnte.

Heinrich Meyer. Daß man namentlich in Weimar nicht sonderlich erbaut war von den römisch-deutschen Kunstbestrebungen, war nach allen Vorgängen ebenso natürlich, als jenen nachtheilig. Hier war es vornehmlich Heinrich Meyer aus der Schweiz, Künstler und Kunstgelehrter, Mitherausgeber der Winckelmann'schen Werke und der vertraute Freund Göthe's, der mit der Schärfe seines Urtheils und der Unbiegsamkeit seines Vorurtheils den Stab über „die Rückkehr zur Geschmacklosigkeit" brach. Selbst Göthe, empfänglich für jede Aeußerung eigenthümlicher Kraft und von seinem hohen Standpunkt weit schauend und überschauend, verfolgte — entweder beirrt durch einzelne ihm zu Gesicht gekommene Ausschreitungen und Verkehrtheiten talentarmer Nachtreter und Nachahmer von Aeußerlichkeiten, oder auch aus Mangel an wirklichem Kennerblick und selbstständigem Urtheil — die neuen Kunsterscheinungen immer mehr mit Mißtrauen, als mit Gunst.

Unter diesen Umständen war es für die junge deutsche Kunst in Rom, vertreten durch die besten Talente, die die Zeit hervorgebracht, vom größten Werth, daß dort ein Mann von hoher wissenschaftlicher Bedeutung und allgemeiner Bildung, ausgezeichnet durch ein feines Gefühl für Kunst und durch feurige Vaterlandsliebe, wie durch Humanität und Religiosität, aber vollkommen frei von den Anwandlungen der mystischen Romantik, als preußischer Gesandter auf einen einfluß-

reichen Posten gestellt, ihr als Freund aus vollem Herzen zu- 2. Zeitr.
gethan war. Dieß ist Barthold Georg Niebuhr, Sohn Barthold Georg Niebuhr.
des berühmten Reisenden Karsten N., geb. 1776 zu Kopen-
hagen, gest. 1831 zu Bonn, der Verfasser der „Römischen Geschichte.“ Sein Haus in Rom war der Mittelpunkt der deutschen Künstler; hier fanden sie Anregung und Unterstützung und vorkommenden Falls ein kräftiges Fürwort.

Zweiter Abschnitt.

Die Romantiker.

Malerei.

Overbeck. Cornelius. W. Schadow. Ph. Veit. J. Schnorr 2c.

Es war im J. 1810 und der nächstfolgenden Zeit, daß sich eine Anzahl jüngerer deutscher Maler, welche ihr Genius auf die neu eröffneten Wege der Romantik geführt, aus verschiedenen Gegenden Deutschlands, aber ohne Verabredung, in Rom zusammenfanden und dort — unabhängig von außen und gestärkt durch Gemeinschaft der künstlerischen Denk- und Anschauungsweise — für den mit Liebe und Begeisterung erwählten Beruf sich ausbildeten. Aus den obigen Mittheilungen über den Stand der Akademien in Deutschland würde allein schon die Wahl der entlegenen Hochschule sich erklären, wenn nicht Rom hundert andere Anziehungskräfte in die Waagschaale zu legen gehabt hätte. Die bekanntesten jener Künstler sind Overbeck, Cornelius, die Brüder Veit, Schnorr, Pforr, Fohr, die Brüder Schadow, die Brüder Olivier, L. Vogel und C. Vogel, u. m. A., unter denen die bei-

 den zuerst Genannten als die bedeutendsten allgemein anerkannt sind. Und wie wir gesehen haben, daß der Geist der Romantik in zwei verschiedenen Weisen der Dichtkunst sich geoffenbaret, in einer weichen und in einer starken Tonart, in einer mehr religiösen und gebundenen, und in einer mehr patriotischen, freien und selbstständigen Stimmung des Gemüths, so traten diese beiden Richtungen auch in der bildenden Kunst neben einander auf, und zwar mit ganzer Entschiedenheit in ihren beiden obersten Vertretern, in Overbeck und Cornelius.

Friedrich Overbeck. Friedrich Overbeck, Sohn des Dichters Chr. Adolf O., geb. zu Lübeck 1789, dankt die ersten Kunstanregungen einem trefflichen großen Altargemälde, der Passionsgeschichte in der Greveraden-Capelle der Domkirche seiner Vaterstadt, welches dem H. Memling zugeschrieben wird. Zugleich bestimmte dieses Werk auch in Betreff der Auffassung und Darstellung und anfänglich selbst der Formengebung die Richtung, in welcher er sein Kunst-Ziel suchte. Für seine künstlerische Ausbildung wandte er sich 1808 nach Wien, mußte aber bald die schmerzliche Erfahrung machen, daß das, was er in der Kunst anstrebte, auf der dortigen Akademie und unter Füger's Leitung nicht zu erlangen sei. Und da er nun den akademischen Vorschriften (in der Art den Act zu zeichnen oder Compositionen zu machen), ohne mit seiner innersten Natur in Widerspruch zu gerathen, sich nicht fügen konnte, wurde er mit mehren Anderen, die zu ihm hielten, von der Akademie ausgeschlossen. In dieser Lage war der Umgang mit mehren gleichgesinnten Freunden, mit Franz Pforr aus Frankfurt a. M., Wintergerst aus Elwangen, Sutter aus Wien, L. Vogel aus Zürich, vornehmlich aber der ermunternde Zuspruch des um viele Jahre älteren E. v. Wächter aus Stuttgart, der

um jene Zeit aus Rom nach Wien gekommen, für Overbeck von großem, ja entscheidendem Werthe. 1810 ging er in Begleitung mehrer seiner Freunde nach Rom. 2. Zeitr.

Ausgerüstet mit außerordentlichen künstlerischen Gaben (er zeichnete z. B. einen Act nach der Natur frei und fehlerfrei mit der Feder!), fest in seiner Richtung, dabei anspruchslos, mild und bescheiden, ja man möchte sagen demüthig, liebevoll gegen Jedermann, zog er Alle an und ward, ohne es zu wissen und zu wollen, der Gründer und der Mittelpunkt der neuen Schule. In ihm fanden die Lehren Schlegel's den reinsten Wiederhall, den vollkommensten Ausdruck. Nicht allein, daß er nur den christlich-religiösen Darstellungen seine Kunst widmete (und sein Leben lang daran unverrückt festgehalten hat), so erkannte er auch in religiöser Hingebung die erste unerläßliche Bedingung, in der gläubigsten Frömmigkeit die nachhaltigste Quelle der Kunst. Dazu genügte ihm das ererbte und, wie ihm vorkam, durch die Reformation verkürzte Glaubensgut nicht mehr, und er trat, um in den Vollbesitz aller Güter der alten, großen Meister seines Berufs und in den Vollgenuß aller Quellen, aus denen sie Lebenskräfte für ihre Werke geschöpft, zu kommen, zu Pfingsten 1813 aus der protestantischen Kirche in die katholische zurück. Ich habe die Folgerichtigkeit dieses Schrittes, den alsbald viele seiner Freunde und Bekannten gleichfalls thaten, oben bei Beleuchtung der romantischen Wege darzuthun versucht. Wenn nicht Alle an demselben Ziele anlangten, so war es, weil — wie ich ja besonders hervorgehoben — außer Friedrich Schlegel und Wackenröder auch Ludwig Uhland die Saiten der romantischen Harfe, und zwar in der starken Tonart, gerührt.

Overbeck bewohnte in Rom eine Celle des Klosters S. Isidoro, und da dasselbe noch mehr solcher Räume zur

2. Zeitr. Verfügung hatte, so wurden sie bald von den deutschen Freunden eingenommen, die hier in stiller Abgeschiedenheit so recht nach den „Phantasien eines frommen Klosterbruders" ein durch Kunst, Freundschaft und Religion geheiligtes, bei aller Beschränktheit äußerer Mittel höchst beglücktes Leben führten. Das Refectorium war ihr gemeinsamer Studiensaal, in welchem sie nach dem Modell und nach Gewändern mit gegenseitiger Dienstleistung zeichneten; Bilder malte Jeder in seiner engen Celle; die Küche diente Allen gemeinschaftlich zur Selbstbereitung des einfachen Mahles.

Overbeck malte zu der Zeit den „Einzug Christi in Jerusalem"*), ein Bild, das er schon in Wien angefangen, aber erst nach zehn Jahren, und zwar für Baron v. Rumohr vollendete, der es der Vaterstadt des Künstlers unter der Bedingung überließ, daß sie den von ihm gezahlten Kaufpreis von 800 Scudi noch einmal, aber an Oberbeck zahlte, worauf man in Lübeck mit Freuden einging, und das Gemälde in der Marienkirche aufstellte.

Die edle, uneigennützige Handlung V. Rumohr's steht übrigens nicht vereinzelt im Leben Overbeck's. Von den mancherlei Beweisen der Achtung, die man dem mit Talent reich, aber mit irdischen Gütern spärlich versorgten Künstler gab, will ich nur einen anführen. In dem Tagebuche des Künstlers, aus welchem es mir vergönnt ist, Einiges mitzutheilen, findet sich Folgendes unter'm 16. Decbr. 1811: „Ich schrieb gerade an S., als es klopfte und Frl. R. in großer Hast und Freude hereintrat und mir ankündigte, daß sie mir etwas Angenehmes zu sagen habe. Dann zog sie einen Brief hervor, und nachdem sie erzählt hatte, daß sie vor Kurzem an die Königin (Caroline) von Bayern über mich und

*) Gestochen von O. Spekter.

meine Arbeiten geschrieben habe, las sie mir daraus die Worte vor: „„„Von dem Maler O. wünschte ich und bitte ich Sie, mir ein Bild zu bestellen; und mit dem Preise seien Sie nicht gar zu gewissenhaft! denn wenn man etwas Schönes erwartet, läßt man sich die Kosten nicht reuen!““ — Ich war so sehr von Freude überrascht, daß ich fast keine Sylbe herauszubringen vermochte. Das ist mehr, als ich mir je hätte träumen lassen! Das kann der Grund zu meinem künftigen Glücke sein! Gesegneter Tag! Deiner will ich zeitlebens gedenken, und den Herrn preisen, so oft ich mich dieses Tags erinnere! — Den 20. Decbr. schrieb ich nach Lübeck. Welche Freude! Nun kann ich die Aeltern auf einmal ganz der fernern Sorge um mich entladen. Dieß ist der so lang ersehnte Zeitpunkt. Nun bist Du also endlich, oder vielmehr schon ein Mann, ein unabhängiger Künstler, der in seiner Werkstatt frei wie ein König über das unendliche Reich der Phantasie herrscht und sich selber eine schöne Welt schafft.“ — 2. Zeitr.

Was nun das Gemälde des Einzugs Christi in Jerusalem betrifft, so tritt uns Overbeck's ganze Eigenthümlichkeit in der Anlage und allmählichen Entfaltung entgegen. Hier zeigt er sogleich die Richtung seines Talents, dem das Sanfte, Zarte und Innige in der Kunst näher liegt, als das Gewaltige, Großartige oder gar das Böse; dem der Ausdruck frommer Hingebung und stiller Seelenseligkeit besser gelingt, als der thatkräftiger Entschlossenheit; dem aber vor Allem der Sinn für Schönheit in hohem Grade und in immer steigender Vervollkommnung eigen geblieben. Nur einmal, soviel ich mich erinnere, hat er in früherer Zeit dem Haß fest in's Auge gesehen, in der Zeichnung der Kreuztragung*) im Thorwaldsen-Museum zu Ko-

*) Gestochen von Pflugfelder.

2. Zeitr. penhagen, wo er die Schlechtigkeit und Gemeinheit mit fast Dürerischer Schärfe charakteristert hat. — In seinen Compositionen ist er einfach, klar, die Haupthandlung in Hauptmassen hervorhebend und richtig bezeichnend. Wo er indeß den Anforderungen der Schönheit in Haltung und Bewegung entgegenkommt, ist er nicht ganz frei vom Schein der Absichtlichkeit. In den Formen folgte er anfänglich altdeutschen, bald aber altitalienischen Mustern, an deren größerer Reinheit und Einfachheit er den eigenen Styl sich gebildet, welchem er ohne Wandel sein Lebelang treu geblieben, wie der Richtung der Gedanken, denen er zum Ausdruck dient. Durch Naturanschauung und Studium der Kunst gebildet ist seine Formengebung doch, bei allem Verständniß der Construction der Theile, allgemein, von Zufälligkeiten frei und in den Linien vorherrschend weich und glatt, was namentlich den Gewändern oft ein wenig-natürliches Ansehen gibt.

Von großer Bedeutung ist bei Overbeck die Weise der Ausführung. Wie ihm schon dem akademischen Act gegenüber ein scharf gezeichneter, die individuellen Formen bestimmt angebender Umriß wichtiger war, als die Illusion der Rundung bei conventionell gestalteten Gliedmaßen, so legte er auch im Malen auf weiche und täuschende Abrundung so wenig Gewicht, daß die Zeichnung sogar hart und trocken erscheint. Die Farbe aber benutzte er nur als Mittel, die Gegenstände deutlicher zu sondern und dem Ganzen eine Stimmung aufzuprägen, nicht aber, um dem Gemälde den Schein der Wirklichkeit zu geben. Und hiemit erhalten wir Aufschluß über einen Grundzug in der Kunst Overbeck's und der neuen Schule überhaupt. Man hat ihr vielfältig den Vorwurf gemacht, daß sie — sei's aus Mangel an Talent, oder an Fleiß und gutem Willen — den unerläßlichen Anforderungen an

ihre Kunst nicht genügt, daß sie nicht modellieren (abrunden) 2. Zeitr.
und nicht malen gelernt. Andere, Wohlmeinende, haben sie deßhalb mit der Beschränktheit ihrer Hülfsmittel, ja sogar mit der Enge der Cellen von S. Isidoro zu entschuldigen gesucht. Die Dinge liegen etwas anders. Es ist bekannt, daß alles Machwerk in der Kunst, wodurch eine täuschende Nachahmung der Natur bewirkt wird, am leichtesten in die Augen fällt, und daß es nach dem Maßstab der Meisterschaft, womit es gehandhabt wird, die Aufmerksamkeit großentheils oder auch ganz auf sich zieht. Der Inhalt aber jedes ächten Kunstwerks ist von solcher Bedeutung, daß ihm allein Sinne und Seele des Beschauers gehören sollen, und daß die starke Betonung der Aeußerlichkeiten seine Wirkung beeinträchtigt. Darum, um die Theilnahme der Beschauer von dem Unwesentlichen (Täuschung, Naturnachahmung, Licht- und Farbenwirkung &c.) auf das Wesentliche, die Auffassung, Darstellung, auf Charakteristik und Ausdruck, auf Schönheit und Styl der Formen zu lenken und dabei zu erhalten, hat die neue Schule mit Besonnenheit und klarer Absicht sich fern gehalten von jener Hingabe an die äußerlichen Mittel der Kunst, die im besten Fall zum Virtuosenthum führt, das von Bewunderung rasch übersättigt und durch seine Leerheit gelangweilt, zu wollüstigem Sinnenreiz oder zum Entsetzen greifen muß, um nur wieder Theilnahme für seinen Inhalt zu gewinnen. Eines nur läßt sich bemerken: daß die neue Schule in der löblichen Absicht, die bewundernde Aufmerksamkeit nicht auf die Mittel der Darstellung lenken zu wollen, zuweilen so weit gegangen, daß das Auge, von fühlbaren Mängeln beunruhigt, nicht am Gegenstande selbst haften bleiben kann; womit denn wider Wollen und Erwarten ganz dieselbe Wirkung hervorgebracht ist, die man vermeiden wollte.

2. Zeitr. Overbeck besitzt ein äußerst klares und bestimmtes Anschauungsvermögen und eine sehr feste und geschickte Hand, welche beide es ihm möglich machen, seine Compositionen gewissermaßen nur niederzuschreiben. Dennoch arbeitet er sehr langsam, um seinen Werken die größtmögliche innere und äußere Vollendung zu geben. Obschon für Frescomalerei durch einen feinen Farbensinn und technische Fähigkeiten besonders ausgerüstet, zieht er doch die Oelmalerei vor, die ihm größere Freiheit in Betreff der Zeit gibt, und vielleicht auch seinem Triebe nach ausführlicher Behandlung mehr entspricht. Seine Gegenstände wählt er ausschließlich aus dem Gebiete der christlichen Religion und Legende. Er ist mit seinem ganzen Gemüth in seinen Werken, und eine Aufgabe, bei der er nicht so und mit voller Ueberzeugung verweilen könnte, würde er nie lösen. Die Mythologie verabscheut er als „Abgötterei" und verurtheilt deßhalb die ganze antike Poesie und Kunst. Dieser Zug abgeschlossener Subjectivität, den er, wie manchen anderen, mit Fra Beato Angelico gemein hat, gibt allen seinen Werken das eigenthümliche Gepräge der Innigkeit und Wahrhaftigkeit; man sieht seinen Gestalten an, daß sie keinen Schmerz und keine Freude, keine Reue und keine Seligkeit, keine Liebe und keine Andacht äußern, die er nicht vorher in tiefster Seele empfunden und immer fortempfindet. Und so sind seine Kunstschöpfungen in einem noch strengeren Sinne als bei Anderen Zeugnisse seines Lebens und seiner Gesinnung; freilich aber auch um eben dieser Ursache willen durch seine Subjectivität beschränkt, und oft, namentlich bei allen Darstellungen der Größe und Leidenschaft, wegen der bei ihm vorherrschenden Unsinnlichkeit, ohne hinlängliche Kraft und trotz aller Wahrhaftigkeit, fast zur Unwahrheit vergeistigt, wenigstens entkörpert.

Das früheste seiner ausgeführten Werke ist der o. e. Einzug Christi in Jerusalem. Man sieht an diesem merkwürdigen Bilde, wie sehr es dem Künstler darauf ankam, das Ereigniß sich wirklich zu vergegenwärtigen und den mannichfaltigen Eindruck desselben zu schildern. Dazu reichte der jugendlichen, überreichen Phantasie der Raum des Vordergrundes nicht hin, Mittel- und Hintergründe wurden mit Figuren ausgefüllt, und bis in die entferntesten Winkel dringt das Hosianna der Menge und der belebende Geist des denkenden Künstlers. Da ist keine Gestalt, die nicht ihren besonderen Ausdruck hätte, von den neidischen Pharisäern bis zur andächtig frohen Mutter, von dem jubelnden Unverstande bis zu dem seiner Göttlichkeit bewußten Erlöser auf der Eselin, oder von den glaubenerfüllten Jüngern hinter ihm bis zu dem Kinde auf der fernen Stadtmauer. Im Mittel- und Hintergrunde herrscht noch Unsicherheit der Anordnung, der Form und des Ausdrucks, und erst weiter nach vorn, namentlich bei den Aposteln, erhalten sie volle Bestimmtheit. Nach dem Vorbild älterer florentinischer Meister, die lebende Personen in ihre Bilder einzuführen pflegten, läßt auch Overbeck sich und seine Freunde dem Zuge folgen. Auffallender sind Stellen, in denen er aus der eigentlichen Stimmung fällt, und wo er einzelne Figuren nach dem Beschauer sehen läßt, und damit von der Handlung lostrennt. 2. Zeitr. Einzug Christi.

Ein zweites Oelgemälde aus früher Zeit (1812), „Christus bei Martha und Maria“ *), besitzt der Maler Vogel in Zürich; ein drittes, „Die Anbetung der Könige“, war im Besitz der Königin Caroline von Bayern, die es, wie früher erzählt wurde, 1811 bei ihm hatte bestellen lassen. Christus bei Martha und Maria. Anbetung der Könige.

---

*) Lithogr. von Oeri.

2. Zeitr. Beide sind gleich ernst, fast streng in der Auffassung, aber in beiden macht sich des Künstlers Vorliebe für anmuthige Bewegungen bemerkbar. Ersteres zeichnet sich noch durch den besonderen Einfall aus, daß darin Michel Angelo und Rafael als Petrus und Johannes auftreten. In der Landschaft sieht man die Vorgänge aus der Parabel vom barmherzigen Samariter.

1811 war Peter Cornelius nach Rom gekommen, und sehr bald hatte sich zwischen ihm und Overbeck, mit dem er vorher weder mündlich, noch schriftlich im Verkehr gestanden, das innigste Freundschaftsverhältniß gestaltet. Bald darnach waren auch Phil. Veit und Wilh. Schadow gefolgt und in den Bund eingetreten. Das erste Denkmal ihrer gemeinsamen Richtung und Bestrebungen bewahrt Rom: die Fresken im ehemaligen Palazzo dei Zuccheri auf dem Monte Pincio, die der königl. preuß. Consul Bartholdi in einem Zimmer des dritten Stockwerks durch die genannten vier Künstler ausführen ließ. Bartholdi hatte freilich nichts gewünscht, als einige leichte Arabesken, allein Cornelius, an den er sich deßhalb gewandt, und der sich schon längst nach einer Gelegenheit zu einer monumentalen Malerei gesehnt hatte, wußte ihn durch seine Begeisterung, wie durch sein und seiner Freunde uneigennütziges Anerbieten, das Werk gegen Bezahlung der Gerüste, Maurer, Farben und Lebensbedürfnisse ausführen zu wollen, zu bestimmen, das Zimmer mit historischen Darstellungen ausmalen zu lassen. Die Freunde bestimmten sich für die alttestamentliche Geschichte Joseph's und Overbeck wählte „Die Verkaufung Joseph's"*) und „Die sieben magern Jahre".**) Das Ereigniß machte großes Aufsehen; seit Mengs war in Rom nicht mehr in Fresco ge-

Verkauf. Josephs. Sieben magere Jahre.

*) Lithogr. von Oeri. **) Gestochen von C. Barth.

malt worden. Obschon nur von Wenigen mit theilnehmen- 2. Beitr.
der Achtung angesehen, ja sogar mit dem Spottnamen der „maestri della maniera secca“ von den Römern ausgezeichnet, führten die Freunde — wenn auch nicht ganz seufzerlos, doch — in jugendlicher Herzenslust das übernommene Werk gegen alle Schwierigkeiten der erst zu erlernenden Technik und zur Freude ihrer Gönner, wie zur großen Ueberraschung ihrer Gegner zu Ende. Neidlos, wie er Thorwaldsen's Genius anerkannt, trat Canova auch hier mit seinem gewichtigen Urtheil lobend auf und wirkte thatsächlich günstig für die neue Schule. Der Kronprinz Ludwig von Bayern besuchte die Künstler fleißig bei ihrer Arbeit und fand hier die erste Anregung zu mancher seiner späteren großen Kunstunternehmungen. Noch steht das Zimmer in alter, einfacher Schönheit da, ein Wallfahrt-Ziel der Künstler und Kunstfreunde aller Nationen, und wem für die neue deutsche Kunst ein Herz im Busen schlägt, der wird ihr Bethlehem darin erkennen und ehren.

Dieses erste Auftreten der deutschen Künstler in Rom war von entschieden günstigem Erfolg begleitet. Durch Canova's Vermittelung wurden Frescomalereien im Vatican angeordnet und deutsche Künstler (namentlich Ph. Veit) zur Betheiligung gezogen. Bedeutender aber war die Anerkennung, die den neuen Bestrebungen und ihrer romantischen Richtung von einer anderen Seite kam. Ein römischer Großer, der Marchese Massimo, faßte (1817) den Entschluß, seine Villa in der Nähe des Laterans mit Darstellungen aus den drei größten italienischen Dichterwerken, der „göttlichen Komödie“ des Dante, dem „rasenden Roland“ des Ariosto und dem „befreiten Jerusalem“ des Tasso al fresco ausmalen zu lassen, und übertrug diese Arbeit drei Künstlern der neuen

2. Zeitr. deutschen Schule, Cornelius, Overbeck und dem nun auch in Rom angekommenen Kunst- und Gesinnungsgenossen Jul. Schnorr. Diesem fiel der „rasende Roland" zu; für Cornelius, der „die göttliche Komödie" übernommen, aber sehr bald an der Fortführung des Werks durch andere Aufträge gehindert war, trat Philipp Veit, und für diesen nach Beendigung der Decke Jos. Koch ein. Overbeck hatte „das befreite Jerusalem" gewählt. Er malte in die Mitte der Decke die allegorische Gestalt des befreiten Jerusalems*); dann Sofronia mit Olinto auf dem Scheiterhaufen, von Clorinde befreit**); die Taufe der Clorinde durch Tancred, der sie vorher tödtlich verwundet; Rinaldo und Armide auf der Zauberinsel; die Ankunft der Erminia bei den Hirten; ferner den Engel Gabriel, wie er Gottfried von Bouillon zum Kreuzzug ermahnt; den Bau der Belagerungsmaschinen vor Jerusalem und den Kampf der Gildippe mit Argant. Die noch fehlenden drei Bilder überließ er später dem Maler Führich aus Prag. Overbeck ist sich in diesen Gemälden nicht ganz gleich; einige derselben, wie die Figur des befreiten Jerusalems, auch der im Kampfe mit Argant erfolgte Tod der Gildippe in den Armen ihres Gemahls Odoardo, gehören zu seinen vorzüglichsten Werken. Im Ganzen ist der ohnehin weiche Tasso noch weicher aufgefaßt, als er ist; bei aller Schönheit der Zeichnung, dem edlen Styl aller Formen, der vortrefflichen Weise zu colorieren und zu malen, kann man sich einer gewissen Unbehaglichkeit nicht erwehren, die ihren Grund in nichts, als in der Dürftigkeit einiger Compositionen (Erminia bei den Hirten, die Befreiung von Sofronia und

Das befreite Jerusalem.

*) Gest. von Ruscheweyh.

**) Der Carton bei v. Quandt in Dresden, gest. von A. Krüger.

Olinto) und — wenn ich so sagen darf — in der Lautlosigkeit sturmbewegter Ereignisse hat. 2 Zeitr.

Von dem, was in Overbeck in jener Zeit noch unentschieden geblieben, gibt ein Gemälde, das er kurz nachher ausgeführt, Rechenschaft, seine „Italia und Germania"*) in der Neuen Pinakothek zu München. Es sind zwei Jungfrauen (halbe Figuren) in freier Landschaft, von denen die eine, blonde, der anderen, brünetten, vertraulich zuzureden scheint. Daß Italien und Deutschland gemeint seien, und daß beide sich auf das Verhältniß zweier sich ausschließenden und doch unzertrennlichen Neigungen im Künstler selbst beziehen, das sagt er in einem Briefe an den früheren Besitzer, Herrn Wenner in Frankfurt, ohne inzwischen damit vollkommene Aufklärung über das mysteriöse Bild zu geben. Zu den früheren Werken Overbeck's gehört auch die Erweckung des Lazarus**) bei Herrn v. Mayer in Frankfurt, wo der Moment und die verschiedene Wirkung des Wunders auf die Anwesenden mit großer dramatischer Bestimmtheit wiedergegeben ist. Italia u. Germania. Erweckg. des Lazarus.

Die trauliche und dringliche Zusprache der blonden Jungfrau auf dem oben erwähnten Bilde ist bei der sinnigen, zweifelnden Schwester ohne Erfolg geblieben: Overbeck ist in sein deutsches Vaterland nicht zurückgekehrt; Italia hat in seinem Herzen die Ueberhand behalten. Nur einmal kam er mit Cornelius zum Besuch über die Alpen zurück (1831). Der Jubel der Künstler bei seiner Ankunft in München, in welchen Tausende von den Bewohnern der Stadt bei seinem Einzuge, der einem Triumphzug glich, einstimmten; das heitere und herr-

---

*) Lith. v. N. Hoff, und auch von C. Kauffmann.
**) Lith. v. F. S. Maier.

2. Zeitr. liche Fest, das ihm am Starenberger See bereitet wurde, konnten ihm als Beweise gelten, daß er daheim in gutem Gedächtniß lebe. Er hat seine Heimath in der ewigen Stadt gefunden, und wirkt dort als Professor an der Accademia di S. Luca, außerdem aber in strenger Zurückgezogenheit als thätiger Künstler, sowie mit seinem, trotz aller Milde außerordentlich bestimmten Wort gegen jedes Gebahren der „Afterkunst."

Predigt des Johannes. Christus die Kinder segnend.

Um das Jahr 1826 fertigte Overbeck zwei Zeichnungen, die Predigt des Johannes*) und Christus die Kinder segnend**), welche eine allgemeine, ungetheilte Freude hervorriefen, um so mehr, als man darin eine Steigerung seiner künstlerischen Kräfte wahrnehmen mußte. Daß der Maler der Anmuth Kindernaturen zu schildern und sein frommer Sinn ihr Verhältniß zum Heiland, ihre Unschuld, ihr Vertrauen, ihre Blödigkeit anschaulich zu machen wissen würde, konnte nicht überraschen; daß er aber den Eindruck, den die Bußpredigt des Johannes auf die unbußfertigen und hartherzigen Juden machen mußte, mit aller Schärfe der Charakteristik darzustellen vermöchte, hätte man nicht leicht von ihm erwartet. Die Gemüthszustände der Pharisäer, das Insichversinken, das Widerstreben-Wollen und Nichtkönnen, selbst die offene Beschämung, sind mit ergreifender Wahrheit gezeichnet; wogegen die Gestalt des Predigers in der Wüste, und noch mehr die einiger Zuhörer rechts, in gleicher Kraft nicht empfunden sind. — Bis zur Kühnheit steigert sich seine Phantasie in der Himmelfahrt des Elias***) (1827), die wie ein

*) Lith. von Winterhalter.

**) Lith. von J. Völlinger (auch von Leibnitz und von Winterhalter).

***) Gest. von Ruschewey.

Vorgang im Ungewitter und Sturm genommen ist: zwei Engel leiten die vier schnaubenden, stampfenden Rosse; mit ausgebreiteten Armen und nach oben gewendetem Kopfe sitzt der Prophet, von Lichtglanz umgeben, im Wagen; der Mantel fällt von seinen Schultern, ein Zeichen für den tief unten auf der Erde knieenden Elisa.*) 2. Zeitr.

Aus dieser, wo nicht aus noch früherer Zeit ist eine heilige Familie, ein Oelgemälde mit fast lebensgroßen Gestalten von großer Schönheit und Anmuth, in der Neuen Pinakothek in München.**) Das Christkind, auf einem Lamme sitzend und von der Mutter gehalten, segnet seinen Spielcameraden. Den Hintergrund bildet eine heitere Landschaft. Wenn irgendwo, so hat Overbeck mit diesem Bilde sich Rafael zum Vorbilde genommen, und zwar nicht nur in der Auffassung des Gegenstandes im Allgemeinen, sondern ganz besonders in der Anordnung, in den Bewegungen und selbst in den Linien, ohne indeß im mindesten unselbstständig zu werden.

Im Jahr 1829 folgte Overbeck der Einladung der Franciscanermönche in S. Maria degli Angeli bei Assisi, um an der Vorderseite der Betcapelle des h. Franz (innerhalb des darüber erbauten großen Domes) ein Gemälde al fresco auszuführen. Er wählte dafür „Das Wunder der Rosen" oder „Die Indulgenz des Heil. Franciscus".***) Die Legende erzählt, daß diesem Heiligen durch vom Himmel fallende Rosen sein Gebet um Ablaß für die sündigen Menschen gewährt wurde. In Overbeck's Bild sehen wir den Heiligen in dringendem Gebet mit weit ausgebreiteten Armen neben Indulgenz des H. Franciscus.

---

*) Lithogr. von C. Koch.

**) Gest. von Felsing.

***) Lith. von C. Koch.

2 Zeitr. dem Altar knieen; zwei Engel hinter ihm und zwei Klosterbrüder an der anderen Seite des Altars scheinen sein Gebet unterstützen zu wollen. Oben in Wolken erscheint ihm der Heiland, die Mutter zur Rechten, auf deren Fürbitte er (obschon nicht ganz ohne Bedenken) die Bewilligung ausdrückt. Ein Chor von musicierenden Engeln umgibt schwebend die hochheiligen Gestalten. Auf dem Altar und am Boden liegen Rosen zerstreut. Es darf erwähnt werden, daß das Bild, das mehr als ein anderes von Overbeck im Geiste der altflorentinischen Schule gedacht und gemalt ist, mit der Capelle, an der es haftet, verschont und gut erhalten geblieben, als im J. 1832 ein Erdbeben die Kirche bedeutend beschädigte und namentlich die Kuppel in einen Schutthaufen verwandelte.

In einer Reihenfolge von Zeichnungen zur biblischen Geschichte, die er für Frl. Linder fertigte, und die wahrscheinlich in das Museum zu Basel gekommen*), entfaltete Overbeck seine eigenthümlichen Vorzüge auf's glänzendste. Jairi Töchterlein. Vor allem bei der „Erweckung von Jairi Töchterlein" ist es dem Künstler gelungen, die vollkommenste dramatische Wahrheit mit den reinsten und einfachsten Formen eines strengen historischen Styls der Zeichnung zu verbinden. Die Milde und Hoheit des Heilandes, die Wiederkehr des Bewußtseins im Kinde, die staunende, dankende Freude der Aeltern, die stufenweis verschiedene Theilnahme der Apostel sind unübertrefflich wahr und sprechend ausgedrückt. — Die Tod Joseph's. gleiche Empfindung belebt ein Bild vom Tode des heil. Joseph, der im Schooße Christi ruhend und unter seinem Segensspruch und dem Gesang der Engel im Himmel, wie

*) Lith. wurden von Koch: Christus als Knabe im Tempel und die Erweckung von Jairi Töchterlein.

dem Gebet der Mutter Maria sanft entschlafen ist. Auch die- 2. Zeitr.
ses Gemälde, das nur eine Umschreibung des Spruches: „Selig sind die in dem Herrn sterben!“ sein will, ist wahrscheinlich im Museum zu Basel. — Weniger glücklich, ja eigentlich als abmahnendes Beispiel einer zu großen Hingebung an die süßlichen Phantasien des Marienkultus erscheint mir die Vermählung der heil. Jungfrau (1819 bis 1836) im Besitz des Grafen Raczynski, wobei schwebende Engel Blumengewinde halten, knieende Engel Geige und Zither spielen und Hymnen singen, das Brautpaar aber und der Priester nur Wehmuth und äußerste Zurückhaltung ausdrücken.

Vermählung der h. Jungfrau.

In die dreißiger Jahre fällt das große Gemälde: „Der Bund der Kirche mit den Künsten“*), in welchem die von den romantischen Dichtern zuerst hervorgerufenen Anschauungen ihre vollkommen abgerundete und durchgebildete sichtbare Gestalt erhalten. Das Gemälde befindet sich in der Galerie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M., der Carton dazu in dem Museum zu Carlsruhe. Es war die Absicht Overbeck's, den Entwickelungsgang der Kunst unter dem Einfluß der christlichen Religion im Bilde zu zeigen. Der räumlichen Abtheilungen desselben in die Tiefe bedient er sich zur Bezeichnung der Zeitfolge, und zwar so, daß er den entlegeneren Anfang in den Vorgrund, und die uns näher liegenden Erscheinungen (also uns selbst mit) in den Hintergrund stellt, eine Weise der Auffassung, nach welcher die Anfänge als das Bedeutendste hervorgehoben werden sollen. Außerdem zerfällt das Bild in eine obere und eine untere Abtheilung, deren erstere uns den christlichen Himmel aufschließt,

Bund der Kirche mit den Künsten.

*) Gest. von Sam. Amsler.

2. Zeitr. unter welchem die Kunst in mannichfaltigen Erscheinungen sich offenbart.

Die Mitte dieser oberen Abtheilung nimmt die heilige Jungfrau mit dem Fleisch gewordenen Wort, dem Segen spendenden Christuskinde ein, und indem sie das „Magnificat" niederschreibt, vertritt sie zugleich die christliche Poesie, die Quelle, aus der alle anderen Künste schöpfen, die neben ihr dargestellt sind: die Musik durch David, die Architektur durch den Evangelisten Johannes mit dem Grundriß des himmlischen Jerusalems, die Sculptur durch Salomon mit dem Modell des ehernen Meeres vor dem Tempel, die Malerei durch den Evangelisten Lucas. Zu beiden Seiten sitzen die Heiligen des Alten und des Neuen Bundes, von jenen Moses und Aaron mit der Bundeslade, Noah mit der Taube, Josua und Melchisedech, Abraham mit Sara und Isaak, Joseph mit der Garbe, dabei Jacob; zu hinterst Adam und Eva. Auf der Neutestamentlichen Seite sieht man zuerst die Evangelisten, Apostel und Diakonen, die Kirchenväter, Martyrer und andere Kirchenheilige, wie Thomas von Aquino 2c., die heiligen Jungfrauen und Ordensstifter, zuletzt St. Helena mit dem Kreuze Christi in sichtlicher Beziehung zu Adam und Eva gegenüber.

Die untere Abtheilung soll uns in verschiedenen Gruppen die Geschichte der christlichen Kunst unter dem Schutze der geistlichen und weltlichen Macht vorführen. Den Vorgrund rechts nimmt die Architektur ein. gestützt auf einen Orientalen, erklärt der deutsche Baumeister der Stephanskirche zu Wien den rings um ihn versammelten Jüngern und Gehülfen, in denen man Engländer und Franzosen, Spanier und Italiener zu erkennen hat, den Plan einer Basilica. Es ist sehr schwer, in der Kunstgeschichte irgend einen Anhalt-

punkt für den dieser Gruppe zu Grunde liegenden Gedanken 2. Zeitr.
zu finden; es sei denn der ganz allgemeine Satz, daß der germanische Kirchenbau in einem folgerichtigen Zusammenhang mit byzantinischer und spätrömischer Architektur stehe. Hinter dieser Gruppe steht ein Papst mit Musiknoten in der Hand, ein Bischof neben ihm, Beide mit gen Himmel gerichteten Blicken, auf den Ausgang und das Ziel der Kunst hinzudeuten; vor ihnen steht Erwin von Steinbach mit dem Plan des Straßburger Münsters, dem Brunelleschi eine zurückhaltende Aufmerksamkeit schenkt, während Bramante belehrend auf einige deutsche Baumeister zu wirken sucht. — Links ist die Gruppe der Bildhauer: von lernbegierigen, wie es scheint mehrentheils deutschen Jüngern umgeben, bezeichnet Niccola von Pisa die Reliefs eines altchristlichen Sarkophags als nachahmungswerthe Vorbilder, gegenüber den verächtlich an den Boden geworfenen Fragmenten einer zerschlagenen antiken Statue. Hier geräth freilich Overbeck in der Befangenheit seiner kirchlichen Weltanschauung in geraden Widerspruch mit der offen daliegenden, unbezweifelten Thatsache der Geschichte. Niccola Pisano, weit entfernt, aus altchristlichen Quellen zu schöpfen für die Herstellung der Kunst, nahm die alten Götterbilder zu Vorbildern für seine Madonnen und Heiligen und copierte sogar einen bärtigen Silen von einer griechischen Vase ganz getreu als Hohenpriester bei der Darstellung Christi im Tempel. — Hinter Niccola steht bewundernd niederblickend der Kaiser mit Schwert und Lorbeerzweig, mit Schutz und Lohn, der Kanzler neben ihm. Weiter zurück haben sich Lorenzo Ghiberti, der Vertreter schöner Formengebung, Luca della Robbia der religiösen Mystik und Peter Vischer der getreuen Naturauffassung, zusammengestellt. — Zwischen den beiden Gruppen der Baukunst und der Bildnerei in der Mitte

2. Zeitr. des Bildes sitzen zwei Mönche, Meßbücher mit Miniaturen betrachtend, um auf die Anfänge der christlichen Malerei hinzuweisen. Beiläufig! auch unbekümmert um die Geschichte, die uns in den Mosaiken und Wandgemälden der Kirchen sowohl die Traditionen der alten Kunst, als die Vorboten einer neuen Zeit aufstellt. Ueber diesen nun, in verschiedenen Abtheilungen, sind die Hauptgruppen der einzelnen Malerschulen aufgeführt. Die ganze linke Seite im Mittelgrunde nimmt die toskanische und römische ein. Sinnend sitzt Michel Angelo auf dem Fragment eines antiken Frieses; Luca Signorelli scheint ihn aufmerksam zu machen auf die Aussprüche des Sängers der göttlichen Komödie, der zu den Künstlern getreten. Ganz allein und in die Weite schauend, steht Rafael inmitten der Anderen; aber auf ihn schauen Ghirlandajo, Masaccio und Perugino (und doch hat er von ihnen gelernt!), während Francesco Francia und Fra Bartolommeo sich zu Dante wenden, dem auch Giotto, Orcagna und Symon von Siena zuhören. — Auf der rechten Seite sieht man in befreundetem Gespräche Fiesole, Van Eyk, Benozzo Gozzoli und Memling; ferner Albrecht Dürer mit A. Mantegna, und Lucas von Leyden, zu denen auch Marc Anton und Martin Schongauer treten; weiter rechts auch Schoreel in Pilgertracht. — In der Mitte des Bildes steht ein Springbrunnen, der das Streben der Kunst nach oben andeutet (es ist nur leider! ein künstliches beim Springbrunnen), und in dessen oberen Becken der Himmel, im unteren aber außerdem die irdischen Gegenstände sich abspiegeln. Am unteren stehen die Meister der Naturwahrheit in der Kunst, die Venetianer Giovanni Bellini und Tizian, und betrachten das Spiegelbild zweier Knaben im Wasser; zu ihnen treten Carpaccio und Pordenone mit dem sinnlich heiteren Correggio; am oberen

in der Haltung eines Lehrers Leonardo und neben ihm auf- 2. Zeitr.
merksame Schüler und Holbein. Im Hintergrunde rechts sieht man einen angefangenen Dom, vor welchem ein Paar fromme Schwestern wandeln, und weit hin über Burgen und Berge, über Land und Meer.

In Bezug auf Schönheit und Klarheit der Anordnung wird dieses Gemälde von keinem anderen Werke Overbeck's und auch von wenig neueren überhaupt übertroffen; auch in den Formen ist der Eindruck der Schönheit weit überwiegend. Dagegen herrscht eine fühlbare Monotonie und Leblosigkeit in den Motiven und Geberden, was beim Eingehen auf die Einzelheiten die Theilnahme schwächt, anstatt sie zu steigern. Es ist aber mit seiner kirchlichen Begeisterung, mit seinem verklärenden Idealismus, und selbst mit der Gewalt, die der Geschichte angethan wird, das vollkommenste und sprechendste Denkmal der neuen romantischen Kunst in der Richtung des „Klosterbruders."

Noch vor Beendigung dieses großen Werkes erhielt Overbeck von seiner Vaterstadt Lübeck den Auftrag, ein Gemälde nach eigener Wahl für eine der dortigen Kirchen zu fertigen, und er wählte die Klage um den todten Chri- Klage um Christus.
stus. Grad ausgestreckt am Boden liegt der heilige Leichnam, die Passionswerkzeuge neben ihm; rechts sitzt Maria Jacobi mit verbundenem Kopf und drückt die geschlossenen Hände schmerzvoll an's Kinn. Die Mutter des Heilands hält knieend mit großer Innigkeit und Zartheit die Linke des Sohnes; Johannes neben ihr neigt sich zu ihr und ihm; seine gefalteten Hände sinken und lösen sich. Magdalena kniet zu Häupten Christi, beugt sich über ihn und preßt die in einander gefalteten Hände an die rechte Seite ihres Halses. Ueber ihr steht Nicodemus mit dem Salbengefäß und wendet sich

2. Zeitr. mit dem Ausdruck männlich-stiller Theilnahme zur Seite. Hinter ihm sehen wir Lazarus, den Freund Christi mit seinen Schwestern. In gedankenschwerer Erinnerung an die eigene Auferweckung lehnt er sich an den Felsen, der nun dem Retter zum Grabe dienen soll; trauernd sitzt Maria, die Schwester, auf einem Stein daneben, das Haupt auf den Arm gestützt; aber mit jammernd ausgebreiteten Armen tritt Martha zu ihnen. Die Landschaft ist in einem lichten leichten Ton gehalten, während die Färbung der Gestalten sehr tief gegriffen ist. Dieses Gemälde, das an Innigkeit und Wahrheit der Empfindung, an Größe und Reinheit des Styls und an Wärme und Harmonie der Stimmung schwerlich von einem neueren Werke übertroffen wird, befindet sich in der Marienkirche zu Lübeck.

Nach diesem beschäftigte den Künstler eine Arbeit, der er sich — wenn dieß möglich gewesen — mit noch größerer Liebe hingab, als irgend einer früheren. Es war dieß eine Evangelien. Reihenfolge von 40 Zeichnungen zu den Evangelien*) für den Freih. Alfr. v. Lotzbeck in München. In der Auffassung der Handlungen, Begebenheiten und Personen folgt Overbeck der Annahme einer durch und durch ausnahmweisen Erscheinung, der nicht nur mit sittlicher Allgewalt, sondern auch durch unerhörte Wunder wirkenden, in Menschengestalt gehüllten Gottheit. Es ist dieß nicht der Ton der Erzählungen des Testamentes, welche vielmehr sich so wenig von dem Boden des gewöhnlichen Lebens entfernen, daß selbst das Außerordentlichste ganz in der Ordnung ist, und daß Tausende von Menschen sich mit ein Paar Gerstenbroten sättigen und Keiner fragt, wie das zugehe? und daß die übermensch-

*) Gest. von Bartoccini, den beiden Keller u. A.



Overbeck inv.

ECCE HOMO!

lichsten Thaten vor sich gehen, ohne einen Eindruck zurückzu- 2. Zeitr.
lassen. Dagegen fällt an den Zeichnungen die Kraft der dramatischen Darstellung auf. Die Handlung ist immer mit höchst einfachen Mitteln und wenigen Figuren, aber mit sprechenden Motiven ausgedrückt, und zuweilen sogar in überraschender Stärke, wie bei dem Ecce homo! wovon wir hier eine Abbildung geben, oder bei der von Pilatus dem Volke gelassenen Wahl zwischen Christus und Barrabas, oder auch in zur Satire gesteigerten Schärfe, wie bei der Begegnung von Pilatus und Herodes. Zugleich waltet darin die größte Einfachheit, Reinheit und Schönheit der Form, und eine bewundernswürdige Leichtigkeit des Vortrags. Dasselbe gilt von einer zweiten Folge von Zeichnungen, „die 14 Stationen des Leidens Christi"*), bei denen dem Künstler die Auszeichnung widerfahren, daß Papst Pius IX. sich in einem besonderen Schreiben an ihn voll Huld und apostolischen Segens lebhaft dafür interessirt hat. Leiden Christi.

In die Katharinenkirche zu Hamburg stiftete 1854 der Kaufmann Vorwerk ein Glasfenster, das nach einer Zeichnung Overbeck's in München in überlebensgroßen Figuren ausgeführt worden, und das vorstellt: wie Christus seine Jünger das Vaterunser lehrt. Er kniet auf einer felsigen Erhöhung, hat die Hände zusammengelegt und den Kopf leicht nach oben gewendet. Knieend und stehend umgeben ihn die Apostel, und nehmen, wie es das Aussehen hat, das Wort von seinen Lippen; vor Allen Johannes, der innig mitbetet, Jacobus d. Ae., der das Gehörte zu erwägen scheint, Jacobus d. J. in kindlicher Hingebung, Petrus in auffahrender Begeisterung, Judas fern und gleichgültig, die Uebrigen mehr Christus beten lehrend.

*) Buntdruck bei Winckelmann und S. in Berlin.

2. Zeitr. oder weniger ergriffen und nachdenklich. Sie sind beisammen auf einem blumigen Wiesengrund, eine Felswand rechts, links schattige Bäume, in der Ferne ein Fluß mit breitem Wasserspiegel und sanfte, duftige Berge, und über die ganze Landschaft ein lichter, sonniger Himmel gebreitet, dessen klares Blau sich nach oben allmählich in tiefes Dunkel verliert. Ein feierlicher, durchaus nicht trüber Ernst liegt über den Versammelten, und die heitere Ruhe der Landschaft vollendet den mildansprechenden Eindruck; die Charaktere sind in großen Zügen gezeichnet, gleichsam als Symbole der verschiedenartigen Stimmungen der Andacht. — Im Bau der Gruppen hat man ein wenig von der Originalzeichnung abweichen müssen, da sie auf die Viertheilung des Fensters nicht berechnet gewesen. Die Composition ist aber durchaus nicht gestört im Zusammenhang ihrer Linien und Massen und in der Ruhe des Totaleindrucks eines durch keine äußere Rücksicht bedingten Vorgangs.

In die neueste Zeit fällt ein großes Oelgemälde für den Cölner Dom, die Krönung Mariä vorstellend, das den gehegten Erwartungen nicht ganz entsprochen hat; ferner ein zweites, für England bestimmtes, die Ueberführung des ungläubigen Thomas, mit welchem man gleichfalls nicht ganz zufrieden war, und ein Temperabild, Christus entzieht sich seinen Verfolgern, welches als die äußerste Consequenz der katholischen Romantik angesehen werden kann. Christus steht mit der Spitze des rechten Fußes auf dem äußersten Vorsprung eines Felsens, mit dem linken in der Luft, auf drei kleinen Engelköpfchen. Bis dahin hatten ihn die Häscher seiner Feinde verfolgt, noch strecken sie, aber vergeblich, die Hände nach ihm aus — er ist in Sicherheit, in der Obhut der Engel! Das Bild ist vom Papst

Krönung Mariä.

Ueberführung des ungläubigen Thomas.

Christus und seine Verfolg.

Pius IX. bestellt und an der Decke des Zimmers im Quirinal 2. Zeitr.
befestigt worden, aus welchem er im J. 1848 seine Flucht bewerkstelliget. Die Anspielung ist deutlich. In der Ausführung, vornehmlich in der Färbung, hat sich Overbeck dabei so entschieden fern von Natur und Wirklichkeit gehalten, daß man den Grund dafür nicht mehr in der allgemeinen idealistischen Richtung, sondern in einer ganz besonderen, klar bewußten Absicht (vielleicht einen Teppich oder dergl. vorzustellen) suchen muß.

Gleichzeitig hat er einen Bilderkreis begonnen von den sieben Sacramenten der katholischen Kirche. Overbeck Sieben Sacramente.
hat sich diese Bilder als Teppiche gedacht und die Hauptfelder — wie Rafael bei seinen Tapeten — mit einem verzierten Rahmen voll Anspielungen umgeben. Bei der Taufe spen- Taufe.
det Petrus das Sacrament den stammgetheilten Völkern, den Semiten, Chamiten und Japhetiten. Im Rahmen deutet der Sündenfall auf die Nothwendigkeit der Wiedergeburt durch die Taufe, und Mosis eherne Schlange auf die erlösende Kraft des Kreuzes; dunkler sind die Beziehungen zu Noah und Nicodemus, während Johannes der Täufer sich selbst erklärt. Für die Confirmation hat Overbeck die Stelle aus der Apo- Confirmation.
stelgeschichte (8, 17) benutzt, wo erzählt wird, wie Petrus und Johannes nach Samaria gingen, um den nur auf den Namen Christi Getauften durch Händeauflegen den heiligen Geist zu bringen. Im Rahmen sind Feuer und Wasser, Moses am Felsenquell, Christus mit der Samariterin, und oben die Gaben des heil. Geistes in leicht faßlicher Anspielung angebracht. Die Buße ist auf die Aeußerung Christi (Evang. Buße.
Johannis 20, 23 und Matth. 16, 10 und 18,18) gegründet, daß den Aposteln die Macht gegeben sei, Sünden zu erlassen und zu behalten. Die Bilder im Rahmen sind zum Theil ein

2. Zeitr. wenig gesucht: Die Heilung des Aussätzigen, Sauerteig, der vom Tod erstandene Lazarus, die sieben Todsünden und das
Communion. Kreuz. Daß für die Communion das Abendmahl gewählt ist, versteht sich von selbst. Overbeck hat es aber nicht als Speisung des Osterlamms, sondern in kirchlicher Form aufgefaßt; im Rahmen aber sowohl an den Mannaregen in der Wüste, als an das Passahlamm und durch das Wunder auf der Hochzeit zu Cana an die wunderbare Verwandlung des Weins in Blut erinnert. Von besonderer Schönheit ist die
Ehe. Ehe, dargestellt durch das Brautpaar von Cana, welches Christus einsegnet. Im unteren Rahmen ist die Geschichte des Tobias erzählt; im Rahmen links die Erschaffung der Eva, die Vereinigung der ersten Aeltern, Aelternfreude und Kinderzucht; rechts eine Pieta, dann wie Eheleute ihr Kreuz gemeinsam tragen, bis es ein Engel von ihnen nimmt, und eines von beiden stirbt. (Von den zuletzt vollendeten beiden Sacramenten habe ich keine Kunde.) Man sieht, das Neue der Auffassung liegt in der Darstellung der kirchlichen Handlungen durch biblische Gestalten, und darin spricht sich mehr als eine bloß künstlerische oder religiöse, sondern eine strenggläubige Ueberzeugung aus.

Die Sacramente sind bestimmt, in lebensgroßen Gestalten in Oel ausgeführt zu werden, und bei der ununterbrochenen Thätigkeit des Künstlers steht ihre Vollendung zu erwarten, wenn nicht — wie im J. 1858 geschah — Krankheit die Hand lähmt, oder gar eine noch stärkere Macht — was fern sei! — sie in ewige Bande schlägt.

Schüler. Overbeck hat von jeher einen großen Einfluß auf jüngere Künstler ausgeübt, und namentlich muß die Wiener Schule mit Scheffer, Führich, Kuppelwieser, Hempel, Tunner etc. als von ihm ausgehend betrachtet werden. In Rom

haben sich vornehmlich Seitz, Flatz und unter den Italienern Porzi, ferner ein Pole Brzozowski, an ihn angeschlossen. Keiner aber kann in so vollgültigem Sinne sein Schüler heißen, als Steinle in Frankfurt a. M., dessen Arbeiten häufig mit den seinigen verwechselt werden. 2. Zeitr.

Die Romantik hatte, wie wir gesehen, nicht nur religiöse Elemente in Bewegung gesetzt; neben den Heiligen des Himmels stiegen auch die alten Helden, neben dem Evangelium die Dichtkunst und mit dem Paradies das Vaterland aus der Vergessenheit und in den Herzen auf. Wie die weichere, ausschließlich religiöse Gefühlsrichtung in Overbeck, so fand die freiere, kräftigere Stimme der Romantik ihren Verkündiger in Cornelius. Allein er beschränkte sich nicht auf das Eine Gebiet: seine Bestimmung war es, die neue deutsche Kunst, obschon durchdrungen vom erwärmenden Hauch der Romantik, nach dem ersten tonangebenden Vorbild Klopstock's, ihren höchsten Zielen auf freiumschauender Höhe zuzuführen und mit ihr Alterthum, Vaterlandsliebe und Christenthum als Leben gebende und erhaltende Elemente mit gleicher Inbrunst zu umfassen.

Pet. Cornelius. Peter Cornelius, geb. zu Düsseldorf am 24. Sept. 1786, Sohn des dortigen Akademie-Inspectors, hat sehr zeitig Zeichen seines Berufs gegeben; ja die Vorzeichen fallen in die frühesten Lebenszeiten. Schon in den ersten Monaten konnte man das Kind, wenn es — was sehr häufig geschah — entsetzlich schrie und lärmte, nur mit einem angefangenen Bildniß seiner Mutter beschwichtigen, das es mit beiden Händchen hoch empor hielt. Später wußte sich seine Mutter nicht anders zu helfen, als daß sie den Schreihals — und wenn es mitten in der Nacht war — in den Antikensaal trug, wo denn die alten Götter ihre beruhigende Kraft an ihm erwie-

2. Zeitr. sen. — Von seinem fünften Jahr an mußte er dem Vater schon allerhand Dienste bei der Staffelei verrichten, Pinsel und Palette putzen, Tafeln grundieren u. dergl. Dann ließ ihn auch sein Vater Umrisse nach Marc Anton auf die Schiefertafel zeichnen, wozu der Knabe denn auch gelegentlich Jagden und Schlachten eigener Erfindung fügte. Dabei ereignete sich's einmal, daß ein alter Freund seines Vaters nach Düsseldorf kam und, die Anlagen des Knaben bemerkend, ausrief: „Nehmt mir das Kind in Acht! das wird ein Ueberflieger!" Dieß Wort hat kräftig fortgewirkt, und in späteren schweren Zeiten im Herzen von Cornelius den Muth aufrecht erhalten, und den Entschluß gestärkt, nicht hinter den Erwartungen des Freundes zurückzubleiben. Er besuchte die Akademie seiner Vaterstadt, die damals unter der Direction von Peter Langer stand, der sich gegen ihn wie Füger in Wien gegen Overbeck verhielt, und bei den Aeltern darauf hinzuwirken suchte, daß der Sohn wegen offenbaren Mangels an Talent ein Handwerk erlernen solle. „Ich verlor meinen Vater, schreibt Cornelius an den Grafen Raczynski, als ich im sechzehnten Jahre war; ein älterer Bruder und ich mußten nun die Geschäfte und Obliegenheiten einer zahlreichen Familie übernehmen. Es war damals, als meiner Mutter von einer Seite der Antrag gemacht wurde, ob es nicht besser wäre, wenn ich statt der Malerei das Gewerbe der Goldschmiede ergriffe, weil erstens diese Kunst zu erlernen so viel Zeit koste, anderseits es so viele Maler schon gebe? Die wackere Mutter lehnte alles entschieden ab; mich selbst ergriff eine ungewöhnliche Begeisterung; durch das Zutrauen der Mutter und durch den Gedanken, daß es nur möglich wäre, der geliebten Kunst abgewandt werden zu können, gespornt, machte ich Schritte in der Kunst, die damals viel mehr ver-

sprachen, als ich geworden bin. Es war nicht leicht eine Gattung von Malerei, worin ich mich nicht geübt, wenn es verlangt wurde. Es waren oft geringfügige Aufträge (Kalenderzeichnungen, Kirchenfahnen, Bildnisse ꝛc.), denen ich eine Kunstweihe zu geben trachtete, theils aus angeborenem Triebe, theils durch des Vaters Lehre, welcher immer sagte, daß wenn man sich bemühe, alles, was man mache, auf's beste zu machen, man auch bei allem etwas lernen könne." 2. Zeitr.

Die erste Gelegenheit, sich öffentlich als Künstler zu zeigen, ward ihm in seinem neunzehnten Jahre von der Nachbarstadt Neuß geboten, in deren altehrwürdigem Dom er — nach einem Plan des Domcapitulars Wallraff in Cöln, den Chor auszumalen beauftragt wurde. Er stellte dort grau in grau die Gestalten der Evangelisten und Apostel, deßgleichen die Cardinaltugenden dar, Bilder, aus denen eine kecke, ungezügelte Kraft, aber mehr Bekanntschaft mit der altitalienischen, als der altdeutschen Kunst spricht. Wandgemälde in Neuß.

Ungefähr um dieselbe Zeit hatte Göthe mit den Weimar'schen Kunstfreunden die Künstler zum Wettbewerb bei Preisaufgaben aufgefordert, und Cornelius hatte eine Zeichnung in Sepia, „Theseus und Peirithoos in der Unterwelt", eingesendet, ohne inzwischen damit eine Wirkung an der Ilm hervorzubringen, obschon Stellen darin sind, die später in der Glyptothek eine ehrenvolle Anwendung gefunden haben.

Wohl zunächst durch die Gebrüder Boisserée wurde er mit Werken der altniederdeutschen Malerschule bekannt, und eine erste Folge davon scheint das Oelbild einer heiligen Familie gewesen zu sein, das in den Besitz des Museums von Frankfurt gekommen. Das Bild, das verschollen zu sein scheint, ist von ausnehmender Schönheit und weit entfernt, eine Nachahmung, sei's im Gedanken, in der Auffassung oder Heilige Familie.

2. Zeitr. der Ausführung zu sein. Die Scene spielt in einer Vorhalle des Vaterhauses Christi. Links sitzt die jungfräuliche Mutter und hält das Kind, das ganz unbekleidet auf ihrem Schooße steht. Am Boden, zu ihren Füßen kniet, in ein gelblichweißes Schaffell gekleidet, der Johannesknabe und reicht seinem Gespielen eine große schöne Traube dar. Der aber weis't mit seiner Linken (die Rechte hat er der Mutter um den Hals gelegt) nach einem Harfe spielenden Engel, als sagte er: „dem gib die Traube! er hat uns so schöne Musik gemacht!" Rechts im Bilde sitzt in Großmutterlust die h. Anna, in welcher der junge Künstler die Züge seiner Mutter verewigt hat. In diesem Bilde wirkt jene unüberlegte Natürlichkeit, durch welche die altdeutsche Kunst gleich der Bibel sich auszeichnet, und nach welcher der Engel zur Familie gehört, ohne daß diese in eine höhere Welt versetzt wird. Aus dem Bau der Composition spricht ein Genius, der alle Gesetze der Anordnung in sich hat und ohne eines zu verletzen ganz neue aufstellt. Keine Linie ist aus einem alten Werke entlehnt, und doch reiht das Bild sich den guten alten unmittelbar an. In den Formen herrscht Fülle und Lieblichkeit, in den Charakteren Ernst und Milde. Nur in der Anordnung der Gewandung, den Zügen und Brüchen der Falten blickt das Studium der altniederdeutschen Schule durch, ebenso in der etwas glänzenden Färbung und dem sehr dünnen, flüssigen und darum durchsichtigen Farbenauftrag. Ich glaube nicht, daß Cornelius später noch ein so in allen Theilen und Beziehungen sprechendes Oelbild gemalt hat.

In den Jahren 1808 bis 1811 lebte Cornelius in Frankfurt a. M., wo sehr bald ein Kreis gleichgesinnter Freunde um ihn sich geschlossen hatte, von denen uns die Namen Xeller, Mosler, Barth 2c. bekannt worden. Hier war es, wo

ihn zuerst der Genius der Romantik faßte und sein Verhält- 2 Zeitr.
niß zur Gegenwart ihm klar wurde. Gleichzeitig arbeitete in ihm das Verlangen, eine Brücke zu schlagen über die Kluft, welche das Leben und die Kunst von einander trennte. Denn darüber konnte kein Zweifel sein, daß in früheren Zeiten zwischen beiden eine innigere Verbindung stattgefunden. Er fühlte aber auch, daß die Kunst, wenn sie zu Herzen gehen und lebendig wirken soll, verwandte Accorde anschlagen, der herrschenden Stimmung entgegen kommen müsse. Und im Angesicht der unverkennbaren Wirkung der Werke der Dichtkunst wandte Cornelius sich zuerst an sie, um in Gemeinschaft mit ihnen den Weg zum Herzen des Volkes zu finden. Vor allem war es Shakespeare, dessen dramatische Dichtungen eben erst durch die Bemühungen Schlegel's in angemessener Form den Deutschen zugänglich gemacht worden waren, aus welchem Cornelius eine Folge von Zeichnungen zu schöpfen begann. Schon waren einige Compositionen zu Romeo und Julie gezeichnet (das unterbrochene Hochzeitfest; Romeo's Tod neben der Scheinleiche Julia's 2c.*), als Cornelius seinen Entschluß änderte, und, durchdrungen von dem Gefühl, daß seine erste größere Arbeit von der Wurzel bis zum Gipfel deutscher Art und Herkunft und aus dem Geiste der Gegenwart geboren sein müsse, Göthe's Faust zu seinem Gegenstand machte. Göthe's Faust.
Mit dieser Wahl und der Weise ihrer Ausführung hat Cornelius seinen Charakter und seinen künstlerischen Lebensweg gezeichnet, aber auch seine hohe, vor Allen hervorragende künstlerische Begabung dargethan. Es ist ihm in diesem Erstlingswerk, das mit der Frische des Jünglings die Energie des erfahrenen Meisters verbindet, gelungen, für die Hauptcharak-

*) Gestochen von E. Schäffer.

2. Zeitr.

tere des Gedichts die unabweislichen typischen Formen zu finden. Nie wird man von seinem Faust, oder gar vom Mephisto, nie von seinem Gretchen, Valentin oder seiner Martha abweichen, oder über sie hinausgehen wollen.*) Ein Theil dieser Zeichnungen fällt in die Zeit des Aufenthaltes in Frankfurt um das Jahr 1811, und zwar: Die Scene in Auerbach's Keller, wo die berauschten Studenten sich die Nase abschneiden wollen und Faust und Mephisto zauberhaft entschweben; der Heimgang Gretchens aus der Kirche, wo ihr Faust — vergeblich — den Arm bietet; dann Faust und Gretchen in Frau Martha's Garten, wo die süße, mild abwehrende Hingebung des holden Mädchens unübertrefflich dargestellt ist; Gretchen in der Kirche, hinter ihr der böse Geist, vor ihr die heuchlerisch betende Martha, unter den andern Kirchgängern auch Cornelius; Gretchen im Klostergarten, wie sie vor dem Madonnenbild weinend kniet und einen frischen Strauß in den Blumentopf davor steckt; Faust und Mephisto, vor dem Rabenstein vorüberreitend, zu welchem Geister eine Sünderin emporführen; Faust und Mephisto, wie sie, vom Irrlicht geleitet, den Blocksberg erklimmen.

Eine quellenhafte Originalität, die lebhafteste Phantasie und eine in sich sichere, nur noch nicht geregelte und ausgebildete Kraft sprechen aus diesen mit der Feder sorgfältig und fest ausgeführten Zeichnungen. Cornelius, der durch seine Preisbewerbungen bereits mit Göthe in Berührung gekommen, unterließ nicht, diese Zeichnungen ihm zur Ansicht zuzusenden, und erhielt darauf folgende, für ihn höchst werthvolle Antwort aus Weimar vom 8. Mai 1811:

*) Gestochen von Ruscheweyh (und Thäter), herausgegeben von Wenner 1816. Neue Aufl. bei Reimer.

„Die von Herrn Boissere*) mir überbrachte Zeichnungen 2. Zeitr.
haben mir auf eine sehr angenehme Weise dargethan, welche Fortschritte Sie, mein werther Herr Cornelius, gemacht, seitdem ich nichts von Ihren Arbeiten gesehen. Die Momente sind gut gewählt und die Darstellung derselben glücklich gedacht, und die geistreiche Behandlung, sowohl im Ganzen als Einzeln muß Bewunderung erregen. Da Sie sich in eine Welt versetzt haben, die Sie nie mit Augen gesehn, sondern mit der Sie nur durch Nachbildungen aus früherer Zeit bekannt geworden, so ist es sehr merkwürdig, wie Sie sich darin so rühmlich finden, nicht allein was das Costüm und sonstige Aeußerlichkeiten betrifft, sondern auch der Denkweise nach; und es ist keine Frage, daß Sie, je länger Sie auf diesem Weg fortfahren, sich in diesem Elemente immer freier bewegen werden.

Nur vor einem Nachtheile nehmen Sie sich in Acht. Die deutsche Kunstwelt des 16. Jahrhunderts, die Ihren Arbeiten als eine zweite Naturwelt zum Grunde liegt, kann in sich nicht für vollkommen gehalten werden. Sie ging ihrer Entwickelung entgegen, die sie aber niemals so, wie es der transalpinischen geglückt, völlig erreicht hat. Indem Sie also Ihren Wahrheitssinn immer gewähren lassen, so üben Sie zugleich an den vollkommensten Dingen der alten und neuen Kunst den Sinn für Großheit und Schönheit, für welchen die trefflichsten Anlagen sich in Ihren gegenwärtigen Zeichnungen schon deutlich zeigen. Zunächst würde ich Ihnen rathen, die Ihnen gewiß schon bekannten Steinabdrücke des in München befindlichen Erbauungsbuches so fleißig als möglich zu studieren, weil, nach meiner Ueberzeugung, Albrecht Dürer sich

*) Ich gebe das Original buchstäblich wieder.

2. Zeitr. nirgend so frey, so geistreich, groß und schön bewiesen, als in diesen gleichsam extemporierten Blättern. Lassen Sie ja die gleichzeitigen Italiener, nach welchen Sie die trefflichsten Kupferstiche in jeder einigermaßen bedeutenden Sammlung finden, sich empfohlen seyn, und so werden sich Sinn und Gefühl immer glücklicher entwickeln und Sie werden im Großen und Schönen das Bedeutende und Natürliche mit Bequemlichkeit auflösen und darstellen.

Daß die Reinlichkeit und Leichtigkeit Ihrer Feder und die große Gewandheit im Technischen die Bewunderung aller derer erregt, welche Ihre Blätter sehen, darf ich wohl kaum erwähnen. Fahren Sie fort auf diesem Weg, alle Liebhaber zu erfreuen, mich aber besonders, der ich durch meine Dichtung Sie angeregt, Ihre Einbildungskraft in die Regionen hinzuwenden und darin so musterhaft zu verharren. Herrn Boisserets Neigung, die Gebäude jener würdigen Zeit herzustellen und uns vor Augen zu bringen, stimmt so schön mit Ihrer Sinnesart zusammen, daß es mich höchlich freuen muß, die Bemühungen dieses verdienten jungen Mannes zugleich mit den Ihrigen in meinem Hause zu besitzen. ... Leben Sie wohl und lassen nach einer so langen Pause bälder wieder etwas von sich hören. Goethe."

Neben der schönen und klaren Würdigung von Cornelius' Talent und Leistungen begegnen wir doch in diesem Brief jener nicht ganz richtigen Auffassung, unter welcher die neue Kunst überhaupt (wenn auch nicht durchweg ohne Schuld) viel zu leiden hatte. Cornelius hatte sich bei seinen Zeichnungen zum Faust in Bezug auf den Styl an altdeutsche Muster gehalten, nicht weil er höhere nicht kannte oder anerkannte, sondern weil zum Faust fremde Formen (mit denen ja Cornelius von Kindesbeinen an vertraut gewesen) so wenig

paßten, als die Sprache des „Tasso" und der „Iphigenie" 2. Zeitr.
zum „Götz", zum „Egmont", und vor Allem zum „Faust", selbst vom Dichter gewählt worden. Dessenungeachtet liegt in Göthe's Worten eine Wahrheit; eine Weisung, die Cornelius wohl verstanden und befolgt hat. Die Folge der späteren Zeichnungen zum Faust zeigt deutlich die „freiere Bewegung", die Göthe in Form einer Voraussagung vom Künstler wünschte.

Im Herbst 1811 ging Cornelius nach Rom, wo bereits seit einem Jahre Overbeck mit seinen Freunden im Kloster S. Isidoro Wohnung genommen, und wo nun auch er einzog. Die Freundschaft zwischen Beiden war rasch geschlossen, da sie gleichsam durch eine Naturnothwendigkeit gefordert war. Jeder sah im Andern die Ergänzung seines Wesens; und wenn wir das Verhältniß jetzt mit anderen Augen ansehen, kommt es daher, daß Cornelius aus sich selbst und also in seiner Weise das Element herausgebildet, das er in Overbeck mächtig fand, während Overbeck ein neues weder in sich aufgenommen, noch aus sich entwickelt hat. Der innigste Gedankenaustausch verband die Freunde; man theilte sich gegenseitig und regelmäßig alle Arbeiten mit und gab und erhielt das offenherzigste, allein von der gemeinsamen Liebe zur Kunst eingegebene Urtheil. Cornelius sagt in einem Brief an den Grafen Raczynski über dieses Zusammenleben: „Es ist mir unmöglich, den Kreis geistiger Entwickelung während meines Aufenthaltes in Rom in kurzen und dürftigen Notizen darzustellen. Aber ich darf sagen, es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist: ich spreche hier nicht blos von mir, sondern von jenem Verein von Talenten und Charakteren, die getragen von allem, was das Vaterland und Italien Heiliges, Großes und Schönes, was der begeisternde

2. Zeitr. Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität in allen besseren Gemüthern so tief aufregte, damals in so reichem Maße darbot."

Fortsetz. d. Faust. Zunächst gab sich Cornelius an die Vollendung des „Faust". Nun zeichnete er „Valentins Tod", eine durch Schönheit und Mannichfaltigkeit der Anordnung, wie durch dramatische Kraft und Innigkeit gleich ausgezeichnete Composition; darauf die Scene im Kerker, wo Gretchen händeringend im Gebet auf der Strohmatte liegt, Todtenkopf, Kreuz und Gebetbuch vor sich, und der Engel mit dem Schwert und dem Oelzweig, Rettung nach dem Tode verkündend, hinter ihr schwebt, während Faust, um sie mit sich zu nehmen, die Hand nach ihr ausstreckt, aber von Mephisto mit Gewalt fortgerissen wird, um auf feurigem Roß zu entfliehen. Dann zeichnete Cornelius den „Spaziergang" mit Faust und Wagner links, rechts die Soldaten und schmucken Bürgermädchen, in der Mitte die Philister mit ihrem „Krieg und Kriegsgeschrei", im Hintergrunde die Studenten mit den Mägden, Handwerksbursche und ein dichtes Gedränge von Spaziergängern im Thor, in der Landschaft ein Fluß mit Nachen. Dazu gab er noch zwei Blätter, das eine mit dem „Vorspiel", wo man die Bühne hinter dem Vorhang sieht mit den Vorbereitungen zur Aufführung, da denn Frau Martha Gretchen die Haare flicht, Faust seine Rolle überlies't, Mephisto hinter dem Vorhang vor, nach dem Publicum sieht, das erwartungsvoll Platz genommen, u. a. m. Daneben aber der Theaterdirector und Cassier in sehr dringendem Gespräch mit dem Theaterdichter und dem Maler; das andere, ein Titelblatt zum ganzen Werk: Gott Vater im Himmel mit der weltlichen Krone und der Weltkugel; zu seiner Rechten zwei anbetende Engel, zu seiner Linken der Himmelshüter Michael, und

Mephisto in Scheinehrerbietung; ihm dient die Hand eines Teufels, den ein anderer auf einem Besen reiten läßt, zum Fußschemel; alle entsteigen dem Dampf des Herenkessels, der von Affen und der Here bedient wird und auf einem Kopf aufsitzt, dessen offenes Maul der Höllenrachen ist. Ein Herenaffe bläst der Frau Martha schlimmen Rath in's Ohr, wie Gretchen ihr das Schmuckkästchen zeigt. Unten in der Mitte sitzt Faust am Schreibtisch und übersetzt das Testament, der Pudel vor ihm; hinter ihm steht der Erdgeist mit Fischen und Schlangen um die Füße, mit dem Hirsch und Einhorn auf den Händen, dem Adler und der Erdkugel auf dem Kopf, aus welcher eine Pflanze emporwächst, welche die Genien des Jus, der Medicin, Philosophie und zu oberst der Theologie trägt. 2. Zeitr.

Schritt für Schritt läßt sich das Freierwerden des Geistes, die Entwickelung des Formensinns verfolgen. Deutsch ist noch jede Hand und jede Falte, und von Cornelius' Eigenthümlichkeit ist kein Korn abhanden gekommen, und doch ist ein großer Unterschied zwischen diesen und den früheren Blättern, die sich dazu mehr wie Vorläufer verhalten. Cornelius widmete sein Werk G ö t h e n und übersandte ihm dasselbe mit folgendem Schreiben, in welchem er sich selbst Rechenschaft zu geben scheint, warum er den Faust statt der Dramen Shakespeare's gewählt; auch indirect auf die Ansicht des Göthe'schen Schreibens antwortet, als ob das Mittelalterliche im „Faust" seine Wahl bestimmt habe: „Wenn auch jede wahre Kunst nie ihre Wirkung auf unverdorbene Gemüther verliert und die Werke einer großen Vergangenheit uns mächtig in die damalige Denk- und Empfindungsweise hineinziehen, so sind doch die Wirkungen einer gleichzeitigen Kunst noch ungleich größer und lebendiger, und ganze Völker, ja ganze Zeitalter, sind oft von den Werken eines einzelnen gro-

2. Zeitr. ßen Menschen begeistert worden. Wie Ihre Excellenz auf Ihre Zeit und besonders auf Ihre Nation gewirkt haben, ist davon der sprechendste Beweis. Möchten Sie unter jenen tausend Stimmen der Liebe und Bewunderung, die sich dankbar zu Ihnen drängen, die meinige nicht ganz überhören und diesem geringen Werke, als einem schwachen Wiederscheine Ihrer lebendigen Schöpfungen eine kleine Stelle in Ihrem Andenken so lange gönnen, bis ein Würdigerer kommt, der mit größerer Kunst und reichbegabterem Geiste das wirklich vollführt, wonach ich so sehnlich, aber mit geringem Erfolge gestrebt habe. Peter Cornelius."

Um dieselbe Zeit, nach Beendigung der Freiheitskriege, mußte er erfahren, daß die Begeisterung eines Volkes sich auch an den Großthaten und an der Kunst seiner Vorzeit entzünden und alle Gemüther in Bewegung setzen könne. Das

Nibelungenlied. **Nibelungenlied**, ein Gedicht vom Anfang des 13. Jahrhunderts, war aus der Vergessenheit an's Licht des Tages gezogen worden, und sein Erscheinen griff mächtig in die romantische Bewegung der Zeit. Erfaßt von der Schönheit und Erhabenheit des Gedichts, von dem Reichthum und der Gewalt der Ereignisse, von der Mannichfaltigkeit der bis zur höchsten sittlichen Größe gesteigerten, rein menschlichen Charaktere, und angeweht von dem vertrauten Hauche des Vaterlandsgeistes entschloß sich Cornelius sogleich, eine Folge von Blättern danach zu zeichnen*), und auch hier gelang es ihm, für die Hauptcharaktere des Liedes, für Siegfried und Hagen, wie für Chriemhild und Brunhild, die Typen zu finden und festzustellen. Größer, voller und breiter nahm er die Formen,

*) Die Nibelungen von Cornelius, gestochen von Lips, das Titelblatt von Amsler und Barth, Berlin bei Reimer.

mächtiger die Gestalten, als im Faust: er stieg damit in eine weitentlegene Vorzeit hinauf; italienischer Einfluß war nicht oder nur sehr im Allgemeinen wahrzunehmen: die deutsche Dichtung hielt ihn an der deutschen Kunst; die schöpferische Kraft aber des eigenen Formensinnes hielt ihn von aller Nachahmung fern: er gab der Kunst eine neue Sprache, hervorgewachsen aus den Wurzeln der alten. Dem Bedürfniß größtmöglicher Bestimmtheit zu genügen, zeichnete er auch diese Blätter mit der Feder, und zwar mit ausdrücklicher Bezugnahme auf den Kupferstich, um ein Vorbild zu geben, wie mit wenigen, aber richtig gelegten Strichen die Form klar und entschieden auszusprechen sei (was wohl von Barth und Amsler, leider aber von Lips nicht hinlänglich beachtet worden.)

2. Zeitr.

Das erste der für das Nibelungenlied gezeichneten Blätter, Siegfried's Abschied, ist zwar noch etwas befangen in der Zeichnung und unsicher in den Formen, hat aber schon ganz den hohen Ton des Epos und die ganze Kraft des Ausdrucks der sorgen- und angsterfüllten Liebe Chriemhild's sowohl, als der beschwichtigenden Freundlichkeit Siegfried's. Da, wo Hagen sich in's Vertrauen Chriemhildens geschlichen, daß sie ihm das in's Kleid Siegfried's genähte Zeichen seiner verwundbaren Stelle mittheilt, ist der „grimme Recke" mit Haut und Haar so hingestellt, daß wir sein ganzes Leben vor uns sehen; bei der Ankunft Brunhildens begegnet Chriemhildens Liebesblick, während sie die stolze Königin umarmt, dem Gruße Siegfried's, neben welchem die übrigen Helden einherreiten; der Katastrophe des Todes sind (außer dem Abschied) drei Blätter gewidmet: ein heiteres, wo Siegfried mit dem gefangenen Bären das Küchengesinde erschreckt, dann die Ermordung, wo Siegfried dem Verräther Hagen, der ihm das

2 Zeitr. Todesgeschoß durch den Rücken gejagt, mit den letzten aufgerafften Zornes-Kräften seinen Schild nachschleudert*), und Gunther mit seinen Brüdern und den anderen Burgunden von fern der Unthat zuschaut; und endlich wie Chriemhild bei ihrem Morgengang zur Kirche den erschlagenen Gatten auf ihrem Wege findet und in Ohnmacht sinkt; welche beide letzten Blätter eine Steigerung der künstlerischen Begeisterung und Vollendung zeigen, daß es zehnfach zu bedauern ist, Cornelius hier abbrechen zu sehen. Noch zwei Blätter, der Auszug zum Sachsenkrieg und die Donaufahrt der Nibelungen, sind als Zeichnungen erhalten, aber nicht veröffentlicht. Wohl aber faßte hierauf Cornelius das ganze Gedicht in einem Titelblatt zusammen, dessen obere Abtheilungen die Heldenthaten Siegfried's — Bezwingung der Sachsen- und Dänenkönige, sowie der Brunhild — dann seine Belohnung — die Vermählung mit Chriemhilde — enthält; in dessen Mitte rechts der Verrath — Siegfried's Abschied und Tod — links die Rache — der Kampf und Untergang der Nibelungen in Wien — dargestellt sind, während die ganze untere Abtheilung von der „Klage" — dem König Etzel inmitten der Heldenleichen — eingenommen ist. — Mit diesem Blatte, das dem edlen Niebuhr gewidmet ist, und welches durch Größe und Klarheit der Anordnung, Kraft und Lebendigkeit der Darstellung, Schönheit und Eigenthümlichkeit der Formen, wie durch Vollendung in allen Theilen, seinen Urheber an die Spitze der neuen deutschen Kunst stellt, feiert die neue deutsche, romantische Kunst ihr erstes, großes Siegesfest; fern freilich von jeder Anwandlung kirchlicher oder klösterlicher Schwärmerei, dafür aber durchglüht von der freudigen Be-

*) Die Gestalt Siegfried's fügen wir hier bei.



Cornelius inv.

SIGFRIED.

geisterung für unseres Volkes im Liede gepriesene Helden 2. Zeitr.
und Heldenthaten.

Sehen wir mit diesen Arbeiten Cornelius in ganz anderer Richtung, als Overbeck, so wäre es doch sehr irrig anzunehmen, er habe auf religiöse Kunst Sinn und Gedanken damals noch nicht gerichtet gehabt. Er hatte es; nur in anderer Weise als Overbeck.

Cornelius war von je ein Feind alles Zwangs, alles Unnatürlichen, alles Gemachten, alles Scheins. Wie er gegenüber der Nachahmung alterthümlicher Auffassung und Formengebung für die freie Entwickelung der Kunst eintrat, so war ihm auch die Religion nicht nur eine Gabe der Ueberlieferung. Selbst Katholik von Geburt, sprach er sich doch gegen die Conversionen mit Entschiedenheit aus, so daß er sogar bei einer solchen Gelegenheit drohte, wenn noch Einer katholisch würde, zur protestantischen Kirche überzutreten. Beschäftigt mit den Ideen zu einem „Jüngsten Gericht" und gedrängt von seinen Freunden, jedenfalls Luther in der Hölle aufzuführen, sagte er: „Gut, aber mit der Bibel in der Hand, daß der Teufel vor ihm zittert." Er ist dieser Denkweise sein Lebelang treu geblieben. In dem unter seiner Leitung in Coblenz gemalten „Jüngsten Gericht" ist Luther unter den Seligen des Himmels. — Als wir einmal über den Unterschied der Confessionen in Bezug auf Kunst sprachen und er die Behauptung hinwarf, der Protestantismus sei der Kunst durchaus ungünstig, antwortete ich: „Und doch ist unser bedeutendster Künstler ein Protestant!" Und als ich nun auf seine weitere Frage seinen eigenen Namen nannte, da sah er mich einen Augenblick lang forschend an ergriff dann mit Innigkeit meine Hand und sagte: „Sie verstehen mich." Er hat von Anfang an das Christenthum in

2. Zeitr. seiner Ganzheit, in seiner umfassenden Bedeutung für die Entwickelung und Bestimmung der Menschheit gefaßt, und in ihm hat es als eines der Grundelemente der neuen Kunst mit belebender, gestaltender Kraft gewirkt.

Während jenes ersten Aufenthaltes in Rom hat Cornelius mehre Zeichnungen und Gemälde biblischen Inhalts ausgeführt: den Abschied des Paulus von seinen Freunden in Ephesus*), ein Blatt voll der innigsten Empfindung und Größe der Charakterzeichnung; die Grablegung Christi**), ein Oelgemälde im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen, höchst edel in der Darstellung, tief ernst in Stimmung und Haltung; die klugen und die thörichten Jungfrauen (im Besitz des Malers Wittmer in Rom), ein angefangenes Oelbild von großer Schönheit.

Absch. d. Paulus.

Grableg. Christi.

Die klugen und thörichten Jungfrauen.

Was in diesen Compositionen zuerst auffällt, ist der von „Faust" und „Nibelungen" sehr abweichende Styl. Wenn er dort bei beiden (obschon mit merklicher Unterscheidung) auf dem Boden der alten deutschen Kunst fußte, so sieht man deutlich, daß er hier andere Anhaltpunkte gesucht, und in den Werken der altflorentinischen Schule, des Masaccio, Filippo und Ghirlandajo gefunden. Aber auch hier weit entfernt von Nachahmung, folgt er nur dem Geist der höheren Auffassung und Formengebung im Allgemeinen, im Gegensatz gegen die beschränktere Anschauungsweise der altdeutschen Kunst, um sogleich eine eigene, durchaus selbstständige, aber dem Gegenstand, der Religion, entsprechende Ausdruckweise zu finden. Diese Fähigkeit, seine Sprache dem zu behandelnden Stoff genau anzupassen, wodurch er schon beim ersten Anblick in

*) Nicht veröffentlicht.

**) Lithographirt von Schreiner.

unterscheidender Weise sich kundgibt, ist einer der großen künstlerischen Charakterzüge von Cornelius, den wir in gleicher oder nur ähnlicher Stärke bei Keinem seiner Zeitgenossen, und bei Aelteren schon darum nicht leicht antreffen, weil sie fast nur auf Einen Stoff beschränkt waren. 2. Zeitr.

Im Jahr 1815 wandte sich der preußische Consul Bartholdi an Cornelius, um nach seinem Rath oder auch mit seiner Beihülfe ein Zimmer seiner Wohnung mit Arabesken ausmalen zu lassen. Es wurde bereits erzählt, mit welcher Freude Cornelius die Gelegenheit ergriff, ein Werk von Umfang und dauernder Bedeutung auszuführen, und wie es ihm gelang, Herrn Bartholdi zu bestimmen, statt der Arabesken historische Bilder zu wählen, und zwar, als Israelit, aus der Geschichte des alttestamentlichen Joseph. Cornelius hatte die Traumdeutung und die Wiedererkennungsscene mit den Brüdern gewählt. Den ersten, nachgehends sehr veränderten Entwurf zum ersten Bilde führte Cornelius sehr sorgfältig in Deckfarben aus.*) Pharao sitzt auf dem Thron in sehr nachdenklicher Stellung, zu seiner Linken vor ihm steht Joseph, die Träume (die wie Schattenbilder in der Luft angedeutet sind) auslegend. Auf einer Bank zur Rechten sitzen zwei, fern dahinter stehen drei Männer aus dem Rath des Königs; was so abgeändert worden, daß unmittelbar neben dem König nur sein Geheimschreiber sitzt, drei Räthe dicht hinter diesem stehen und nur einer der falschen Traumdeuter mit seinem Traumbuch sich entfernt. In der Lunette darüber brachte sodann Cornelius „die sieben fetten Jahre" in einem allegorischen Bilde an. Durch zwei Bogenöffnungen sieht man hinaus in eine reiche schöne Landschaft, auf reife Korn-

Josephs Traumdeutung und Wiedererkennungsscene.

*) Im Besitz des Prof. C. Vogel v. Vogelstein.

2. Zeitr. felder und auf Obstbäume. Zwischen den Bogen sitzt eine Mutter mit einem runden Säugling an der vollen Brust, einem zweiten Kind, dem sie die gefüllte Schaale reicht, und einem dritten, das einen Korb mit Früchten herbeibringt. Im Vordergrund links sind Knaben mit Garbenbinden, rechts mit Traubenkeltern beschäftigt. (Dieser Theil des Bildes wurde nicht ausgeführt, indem Cornelius hier seinen Freund Veit für sich eintreten ließ.) — Das zweite Gemälde ist in Composition und Ausdruck noch bedeutender, als die Traumauslegung. Die Brüder haben sich dem Throne Joseph's zum Abschied genaht, und er gibt sich ihnen zu erkennen. Vier der älteren sind auf's Knie vor ihm niedergefallen, und während er den Thron verlassen und zu ihnen sich niederbeugend sie aufheben will, ist der jüngste, Benjamin, an seinen Hals geflogen; die anderen aber stehen zurück, angstvoll, bestürzt und in bitterer Reue. Seit der Apostelgeschichte Rafael's war kein Bild von so ergreifender dramatischer Wirkung gemalt worden, so groß im Styl und zugleich so wahr und lebendig im Ausdruck, so kunstreich, harmonisch, bedeutend in der Anordnung und so gänzlich ungesucht. Beide Gemälde sind auch in der Farbe von großer Feinheit des Tons und ungestörter Harmonie; in der technischen Behandlung aber wird Niemand einen Anfänger, sondern einen geübten Meister vermuthen, obwohl es Cornelius erste Frescomalerei war.*) Man hat Cornelius den Vorwurf gemacht, daß er die Formen der italienischen statt der ägyptischen Architektur dabei angewendet; ohne zu bedenken, daß (davon ganz abgesehen,

*) Die Traumauslegung gest. von Amsler; die Wiedererkennung von Hoffmann. Letzteren Carton besitzt die Akademie in Berlin, ersteren der Buchhändler Wilmanns in Frankfurt.

daß es bei der Geschichte Josephs sehr gleichgültig ist, in welchem Lande sie spielt) eine solche Wahl Folgerungen für Trachten und für den Styl nach sich gezogen haben würde, die eine einheitliche Wirkung unmöglich machen mußten. Diese Art Wahrheit gehört in das Gebiet ethnographischer Schilderungen.

Als nach Beendigung der Arbeiten bei Bartholdi die deutschen Künstler von dem Marchese Massimo in Anspruch genommen wurden, übernahm Cornelius das dem Dante gewidmete Zimmer und entwarf sogleich für die Decke Zeichnungen zum „Paradies." War es doch, als wollte das Glück ihn auf alle die Bahnen führen, auf denen die Eigenthümlichkeit seines Wesens zu vollkommener Entfaltung kommen mußte. Von allen romantischen Dichtern faßt keiner das Christenthum mit so freiem, männlichem Geist, und zugleich so tief an der Wurzel, als der Sänger der göttlichen Comödie, in keinem treten die bewegenden Ideen des Mittelalters in Kirche, Staat und Leben so kräftig, klar und unabhängig hervor, keiner ist der ganzen Denk- und Anschauungsweise von Cornelius verwandter. Und so ergriff er die neue Aufgabe mit dem Feuer der Begeisterung, zugleich aber auch, da er mit dem „Paradies" begann, unter der Einwirkung des von dem Dichter desselben angeschlagenen Tones ruhiger Verklärung. Denn in der That tritt uns hier der Meister des sturmbewegten „Faust" und der gewaltigen „Nibelungen" unerwartet mit Bildern entgegen, über denen der Friede der Seligen sich ausgegossen zu haben scheint.

Cornelius bestimmte die Decke für die Bilder aus dem „Paradies", ein rundes von vier Doppelfeldern umschlossenes in die Mitte.*) Er begann mit der untersten Paradieses-

*) In Umrissen lithogr. von A. Eberle, erläut. v. Döllinger.

2. Zeitr. Sphäre, dem Mond, zu welchem Dante mit Beatrice aufschwebt, und von ihr Belehrung empfängt über die Seligen, die sie treffen. Da ist Piccarda Donati und Constanze, des Königs Roger Tochter, durch deren Hand der Hohenstaufe Heinrich in den Besitz des südlichen Italiens kam; in der Abtheilung daneben — getrennt nur durch Festons von Blumen und Früchten, welche der talentvolle, jung gestorbene Maler Horny aus Weimar gezeichnet — sind Bewohner des Mercur, die um des Ruhmes willen tugendhaft gewesen, und der Venus, die früher irdischer Liebe gefröhnt, sie aber durch das Feuer der himmlischen verzehrt haben: Kaiser Justinian, der Geber der Rechtsverfassung, Bischof Folko von Marseille, ehedem Troubadeur und also Vertreter der Kunst, und die heilige Sünderin des Alten Testamentes, Rahab. Nun kommen Bewohner der Sonne, die hellerleuchteten Lehrer der scholastischen Theologie, Thomas von Aquino, Albertus Magnus und Bonaventura.*) Neben ihnen folgen Geister aus der Marssphäre: Carl der Große, Gottfried von Bouillon, Josua, Judas Maccabäus, und Constantin.*) Neben diesen kriegerischen Helden der streitenden Kirche nehmen friedliche Streiter aus dem Saturn Platz: Benedict von Nursia, Romuald, Franz von Assisi und Dominicus. Nun werden wir in die Himmelssphäre der Zwillinge geführt. Hier tritt Dante, von Beatrice umfaßt und ermuthigt, zu Petrus, Jacobus und Johannes heran, die ihm Fragen über Glauben, Hoffnung und Liebe vorlegen.**) Die nächsten Gestalten gehören dem Empyreum, Adam und Stephan, Moses und Paulus**), Sünde, Sühne, Gesetz und Gnade. Endlich noch

*) Der Carton dazu bei Dr. Wolters in Düsseldorf.

**) Der Carton ebendaselbst; gest. von E. Schäffer.

eine letzte Gruppe: Johannes der Täufer, Augustinus und² Beitr. Gregor der Große, als Gründer der Kirchenordnung. Das Rundbild in der Mitte zeigt uns die Madonna von Cherubim umkränzt im Anschauen der heil. Dreifaltigkeit; Dante kniet vor ihr, versunken in ihren Anblick, ihm gegenüber kniet S. Bernhard, der statt Beatricens den Führer des Dichters zu den höchsten Regionen gemacht.

In der Anordnung folgt hier Cornelius dem Geist erhabener Feierlichkeit, nicht des Ritus, sondern des Hymnus. In einfach klarer, ungezwungener, aber doch nicht vom Zufall geleiteter Gruppierung heben sich die Gestalten vom goldenen Grunde ab. Durch die Einführung bestimmter historischer Persönlichkeiten der mittleren Zeit erhält der ganze Himmel etwas romantische Färbung, und Cornelius läßt auch im Styl uns empfinden, daß wir nicht die Bibel, sondern ein Werk der Dichtkunst vor uns haben. Die zwei aus diesem Cyklus gezeichneten (Doppel-) Cartons gehören durch ihre Feinheit des Gefühls und ihre wunderbare Reinheit und Bestimmtheit, vor allem durch die mit unwidersprechlicher Sicherheit aufgestellten Charaktere zu den schönsten Werken des Meisters; und neben ihnen ist die Klage wohl berechtigt darüber, daß es ihm nicht vergönnt gewesen, die Lösung der Aufgabe zu vollenden, die offenbar eins war mit der freiesten und schönsten Entfaltung der edelsten und männlichsten Kräfte der neuen romantischen Kunst. Aber eben als Cornelius im Begriff war, in jene Anschauungen sich zu versenken, in denen allgemeine Sittenlehre und Geschichte ihre Richtersprüche niedergelegt, wo die hohen und glanzvollen Gestalten des Mittelalters mit den Heiligen des Himmels in Gemeinschaft treten und von den Helden, Weisen und Dichtern des Alterthumes nicht geschieden sind, ward er vom Kronprinzen Ludwig,

2. Zeitr. nachmaligem König von Bayern, aufgefordert, Freskomalereien für die neuerbaute Glyptothek in München zu übernehmen; und gleichzeitig von der kön. preuß. Regierung berufen, die in's Stocken gerathene Malerakademie in Düsseldorf wieder neu zu organisiren.

Und so verlassen wir ihn hier, um ihn später an jenen Orten und in seiner neuen, erweiterten Thätigkeit wieder aufzusuchen.

Einen ziemlich scharfen Gegensatz zu Cornelius bildet Wilhelm Schadow. Wilhelm Schadow. Geboren zu Berlin 1789, unterrichtet von seinem Vater und von Weitsch, kam er 1810 nach Rom, wohlvertraut mit der Palette und ausgerüstet mit der Fähigkeit, ein gutes Bildniß zu malen. Seine romantisch-religiöse Richtung führte ihn in den Kreis der Freunde von S. Isidoro und in den Schooß der katholischen Kirche; in seiner künstlerischen Richtung trat manche Verschiedenheit hervor. Nicht vorzugsweis begabt mit künstlerischem Formensinn und Formen-Gedächtniß, und darum mehr als Andere auf das Modell angewiesen, zeichnete er sich durch ein treues und liebevolles Naturstudium aus; und weniger befähigt für große Composition, freie, lebendige Darstellung, widmete er sich mit Eifer einer sorgfältigen und vollendeten Ausführung, und deßhalb mit besonderer Vorliebe der Oelmalerei. Mehre Bildnisse und einige Madonnen aus jener ersten Zeit, davon eine in der Neuen Pinakothek zu München, dienen als Beweis; unter den Bildnissen namentlich das von sich, seinem Bruder und Thorwaldsen, und der Kopf eines Camaldulensers.

Dessenungeachtet übernahm er zwei der Frescobilder in der Wohnung des Consuls Bartholdi: Jacob, dem die Söhne

das blutig gefärbte Kleid Josephs bringen, und Joseph mit dem Bäcker und dem Mundschenk im Gefängniß. Beide machen den Eindruck, daß es dem Künstler vor allem um ein gewissenhaftes, ja ängstliches Naturstudium, und um den Schmelz der Ausführung zu thun gewesen, daß wir nicht das Ergebniß freier, schöpferischer Thätigkeit oder einer reichen Erfindungsgabe vor uns haben. Im Jahr 1819 ging Schadow nach Berlin zurück, und hier öffnete sich ihm eine glänzende Laufbahn, auf welcher wir ihm später wieder begegnen werden. 2. Zeitr.

Zu diesen drei genannten Künstlern kam im J. 1816 auch Philipp Veit, eines der bedeutendsten Talente der neuen Schule auf der Seite der entschieden kirchlichen Romantiker. Geboren 1793, Sohn eines jüdischen Banquiers, trat er 1803 mit seiner Mutter und einem Bruder, Johannes, im Dom zu Cöln zur christlichen Religion über, und kam, da seine Mutter sich von ihrem Mann trennte und Friedrich Schlegel, der zur selben Stunde katholisch geworden, heirathete, unter den unmittelbarsten Einfluß der neuen Romantik. 1809 bis 1811 besuchte er die Kunstakademie in Dresden und ging dann nach Wien. Den Krieg gegen Frankreich 1813 bis 1815 machte er als Freiwilliger im preußischen Heere mit und schloß sich 1816 dem deutschen Künstlerkreis in Rom an, wo seine Gaben wie seine Richtung sogleich die volle Würdigung fanden. Es ward ihm eine Stelle eingeräumt bei den Fresken in dem Hause Bartholdi, wo er die Versuchung Potiphar's und (an Cornelius Statt) „die sieben fetten Jahre" übernahm. Entschieden unglücklich mit dem ersten Bilde, bewährte er sich desto glänzender im zweiten, in welchem er in eben so schönen Formen, als treffenden Zügen den Ueberfluß der Natur und den Uebermuth der Menschen

Philipp Veit.

2. Zeitr. schilderte, die was sie sonst genährt und erquickt, geringschätzig von sich stoßen.*)

In Folge dieser Arbeit wurde Veit's Hülfe in Anspruch genommen, als man auf Canova's Rath beschloß, in den Lunetten des Museo Chiaramonti das Leben und die Thaten Papst Pius VII. in Fresco malen zu lassen, und er malte daselbst eine Allegorie auf die Restauration des Colosseums.

Als Cornelius von den Arbeiten für die Villa Massimo abberufen wurde, trat Phil. Veit für ihn ein und malte die Bilder zum Paradies aus Dante's göttlicher Comödie. Er behielt die Eintheilung und im Allgemeinen auch die Auswahl der Gestalten bei. Anmuth, Ruhe und einfache edle Behandlung zeichnen diese Gemälde aus; aber es fehlt ihnen die durch das Gedicht des großen Florentiners vorgezeichnete Energie.

Mehr als mit diesen durchaus übrigens nicht unbedeutenden Leistungen hat Veit sich ein ehrendes Gedächtniß in Rom gestiftet mit einem Altarbild in einer der Seitencapellen der zu einem französischen Nonnenkloster gehörigen Kirche

Madonna. Trinità de' monti, einer Madonna, über deren Haupte zwei Engel die Krone des ewigen Lebens halten. Dieses Bild, in Oel auf Goldgrund gemalt, ist von so außerordentlicher Schönheit und von einem so unberührt heiligen Sinn, dabei so vollendet in Zeichnung, Ausdruck und Ausführung, daß man vor einem Werke alter, beglückter Zeiten zu stehen meint. Veit zeigt hierin, wie auch sonst, eine große Verwandtschaft zu Overbeck; während er aber einerseits bei der Conception wie bei der Ausführung mit mehr Schwierigkeiten zu käm-

*) Der Carton ist im Städel'schen Institut zu Frankfurt. Gestochen von C. Müller in Raczynski's Gesch. d. deutsch. Kunst.

pfen hat, scheint er anderseits sich tiefer in seinen Gegenstand zu versenken, so daß ein wärmeres Leben, ein noch innigeres Gefühl darin zu pulsieren scheint. Dazu hat er breitere Formen und einen unverkennbar feineren Sinn für Farbe, Harmonie und Haltung. 2. Zeitr.

Zu den noch in Rom ausgeführten Gemälden gehört, außer mehren Bildnissen, ein „Gebet am Oelberg", jetzt im Dome zu Naumburg; eine „Religion" im Vatican in Fresco, und dann noch einmal in Oel gemalt; eine Judith mit dem Haupt des Holofernes, im Besitz des H. v. Quandt in Dresden; Christus, der anklopft*); die Darstellung im Tempel, eine ganz im Styl der besten alten florentinischen Meister gedachte und vollendete Composition**), jetzt im Städel'schen Institut zu Frankfurt. Gebet am Oelb. Religion Judith. Darstellung im Tempel.

An diese Kunstanstalt wurde Ph. Veit 1830 als Director berufen, und in diesem Wirkungskreis werden wir ihn später wieder finden.

1817 trat Julius Schnorr von Carolsfeld in den Kreis der deutschen Künstler in Rom ein, eine frische Natur, lebenskräftig, froh, sittenrein, voll glühender Liebe zur Kunst und mit bewundernswerthen Gaben dafür ausgestattet; hell im Kopf und warm im Herzen, treu und verlässig, und darum von den Besten treu und verlässig geliebt. Geboren 1794 zu Leipzig, bei sehr frühzeitig entwickeltem Talent von seinem Vater in der Kunst unterrichtet und geübt, ging er 1811 nach Wien, wo er sich bei der ihm angeborenen romantischen Richtung bald allein auf sich selbst und die Werke alter Kunst angewiesen sah. Als Frucht seines treufleißigen liebevollen Julius Schnorr.

---

*) Gest. v. Ruscheweyh.
**) Lith. v. N. Hoff.

2. Zeitr. Naturstudiums und des vertrauten Umgangs mit altdeutschen und altitalienischen Meistern, zugleich aber auch als Ausfluß einer reichen, eigenthümlichen und, wenn ich so sagen darf, unschuldigsten Künstlernatur kann ein Gemälde vom J. 1817 angesehen werden, das H. v. Quandt besitzt und das den Besuch Elisabeth's mit ihrer Familie im Hause Maria's vorstellt. Schon der Gedanke, statt der gewöhnlichen mysteriösen „Heimsuchung" eine Scene zu schildern, in welcher uns das herzliche natürliche Verhältniß der durch die biblische Geschichte uns so theueren Personen ohne weitere Beziehung entgegen tritt, ist so glücklich als eigenthümlich; aber auch die Ausführung ist von einer Naivetät, als hätte Schnorr das Bild nur aus dem Leben gegriffen. Da sitzt Maria an der Rosenhecke im eingefriedeten Gärtchen, vom Buche, in welchem sie gelesen, weg- und auf ihr Kind sehend, das unbekleidet vor ihr halb im Gras, halb auf den Kissen, schlafend liegt. Durch das Gartenthor zur Rechten kommen die Verwandten, Zacharias voran, dem Joseph mit Willkommen und Handschlag entgegengegangen, und Elisabeth mit ihrem kleinen Johannes, der hoch emporgehalten mit Kindeslust nach dem schlafenden Gespielen nieder sieht und zeigt. Innigkeit, Natürlichkeit, Heiterkeit beseelen das anmuthige Familienbild, das ungeachtet einiger Härte und Trockenheit doch das Verdienst einer sehr stylvollen und fleißigen Zeichnung und einer warmen, aber ernsten, historischen Färbung hat. Das speciell religiöse Element geht in dem allgemein menschlichen auf, und die Heiligkeit der Familie spricht sich in ihrer Natürlichkeit und Herzlichkeit aus.

Besuch Elisabeth's im Hause Maria's.

In demselben Jahre kam Schnorr nach Rom, und hier fand sein Talent nicht nur alsbald volle Anerkennung, sondern sein Genius überhaupt die ihm angemessene Richtung.

Romantiker von Grund der Seele und mit jeder Bewegung 2. Zeitr.
seiner Phantasie war er rasch mit Cornelius wie mit Overbeck auf's innigste befreundet; aber ebenso bestimmt auch von beiden geschieden. Aufrichtiger, gläubiger Christ war und blieb er doch mit Leib und Leben Protestant, und kein Zauber der Romantik verlockte ihn über die Kluft, die sein unmittelbares Gefühl von einer Denk- und Empfindweise der Vergangenheit trennte. Konnte er somit nicht in die weiche Tonart Overbeck's einstimmen, so war auch die starke des Cornelius nicht ganz die seinige. Und so traf es sich glücklich, daß bald nach seiner Ankunft in Rom die Arbeiten in der Villa Massimo begannen, von denen ihm das Zimmer des Ariosto wie von selbst zufiel, des Dichters, in welchem er mit seinen Anlagen und Anschauungen, und mit der besonderen Richtung und Stimmung seiner Romantik sich sogleich ganz heimisch fühlte, so daß seine Compositionen bald die allgemeinste Bewunderung hervorriefen.

Aber noch mehr! Schnorr zeigte sich auch bei der Auffassung des Gedichtes vom „Rasenden Roland“, bei der Der rasende Roland.
Auswahl aus der Fülle des dargebotenen Stoffes und der Eintheilung der Räume als denkender Künstler, der mit wenigen, aber treffenden Zügen das Gesammtbild darzustellen vermag, ohne die eigenthümlichen Reize des Gedichts, die in der Ausschmückung im Einzelnen liegen, außer Acht zu lassen. Er richtete deßhalb sein Augenmerk auf Darlegung des Grundplanes im Gedicht, den Kampf der Heiden gegen Karl d. Gr. als das weltliche Haupt der Christenheit, ihre Niederlage und den Triumph der Christen; ferner auf Hervorhebung der beiden Haupthelden des Gedichts, Roland und Rüdiger, ihre Schicksale und Thaten, und auf größtmögliche Abwechselung der Gegenstände im Sinne des Gedichtes

2. Zeitr. selbst.*) Die Bilderfolge**) wird eröffnet von Karl dem Großen, welcher auszieht, dem Sturm Agramants auf Paris zu begegnen. Darüber der Erzengel Michael. — Rinaldo verjagt die Heiden aus Frankreich; — Dudo schlägt sie zur See; — Biserta, die Veste Agramants, wird von den Christen erobert; — Agramant, das Haupt der Heiden, wird im Zweikampf von Roland erschlagen. Spiegelte sich in diesen Bildern der Gang des Gedichts im Großen, Ganzen, so folgen nun andere, die sich an die Einzelschicksale der Helden anschließen: Die Liebe zwischen Angelica und Medor bringt Roland in Trübsinn und Raserei; — er erhält durch Astolf in Verbindung mit dem Evangelisten Johannes seinen Verstand wieder; — Melissa, die Zauberin, zeigt der Bradamante, der nachmaligen Gattin Rüdigers, ihre Nachkommen (eine Verherrlichung des Hauses Este, als dessen Stammmutter sie verehrt wird); Rüdiger wird Christ und Bradamante's Gemahl gegen den Willen von Atlas, Rüdiger's Pflegevater, dessen Widerstand Melissa glücklich überwunden; Karl d. Gr. feiert zugleich den Sieg der Christen über die Heiden und die Hochzeit Rüdiger's. Dann sind noch die Gestalten einzelner Helden und Heldinnen, Brandimart mit Flordelise, Zerbin mit Isabelle, Marfisa und Bradamante in Zwischenfeldern angebracht, zwischen den Fenstern aber die Heidenhelden Feragu, Mandricard, Rodomont und Marsil. Außerdem sieht man den Erzbischof Turpin, aus dessen Geschichtsbuch Ariosto geschöpft, vor einer aufmerksamen Zuhörerschaft den Inhalt des Gedichtes vortragen.

*) Vgl. Schnorr's eigene Erklärung im Kunstblatt von 1828 Nr. 9 ff.

**) Die Cartons und einzelne Zeichnungen dazu sind in der großherzogl. Kunsthalle zu Carlsruhe.

Der leichte Ton der romantischen Poesie, der es überall 2. Zeitr.
durchfühlen läßt, daß man sich im Reich der Phantasie befinde, und der sich darum fern hält von dem Ernst der Geschichte wie von der Wucht der tragischen Muse, ist von Schnorr auf's vollkommenste getroffen worden; zugleich aber hat er auch namentlich in den weiblichen Gestalten Anmuth und Sinnenreiz entwickelt wie kein Anderer der Schule. Die kleinen Zeichnungen in Carlsruhe gehören in dieser Hinsicht zu den Perlen der Zeit. Dann aber zeigt sich Schnorr auch bei diesen Gemälden im Vollbesitz aller äußeren Hülfsmittel für die Darstellungen einer romantischen Zeit. Mit der größten Leichtigkeit und mit Geschmack handhabt er die mannichfaltigsten Costüme, Waffen und Baulichkeiten, und offenbart eine Geschicklichkeit und Festigkeit im Zeichnen, daß dieses nicht erlernt, sondern gleich der Bewegung der Gliedmaßen angeboren scheint.

Unter den Oelgemälden, welche Schnorr in Rom ausführte, wird vor allen ein figurenreiches Bild von der Hoch- Hochzeit zu Cana.
zeit zu Cana gepriesen, das in den Besitz des Lords Cathcart in Schottland gekommen, und in welchem die Verehrung Christi von Seiten der Apostel und seiner Mutter von wegen seiner übernatürlichen Kräfte das Hauptmotiv ist; S. Ro- S. Rochus als
chus als Wohlthäter der Armen und Kranken, Wohlthäter.
jetzt im Museum zu Leipzig, ein Werk voll einfacher Wahrheit, voll Ernst und Gediegenheit und reich an sprechenden und ansprechenden Motiven; eine Madonna mit dem Madonn. m. Kind.
Kind, im Besitz des H. v. Quandt; Jacob und Rahel Jacob u. Rahel.
(für Königin Caroline von Bayern); Christus und die Christus und die
Kinder, jetzt im Dom von Naumburg; die Verkündi- Kinder. Verkündigung.
gung für die Stadtkirche in Wurzen, u. m. a.

Noch muß ich zweier künstlerischen Eigenschaften geden-

2. Zeitr. ken, um deren willen Schnorr von Künstlern und Kunstfreunden mit Recht bewundert wurde. Seine Zeichnungen in Sepia, oder mit der Feder ausgeführt, gehören durch die Bestimmtheit und Reinheit der Ausführung zu jenen Werken, die schon bei dem ersten allgemeinen Anblick anziehen und auf das angenehmste fesseln. Dann besitzt Schnorr das bei einem Historienmaler sehr seltene Talent des Landschafters in so hohem Grade, daß man beklagen möchte, es von ihm so wenig beschäftigt zu sehen. Er hat bei seinen Streifzügen durch das römische Gebirge und durch Sicilien eine Folge von Landschaften nach der Natur gezeichnet, in so vollendeter Schönheit, daß man nur im Zweifel ist, was man mehr bewundern soll, die charakteristische Auffassung des Gegenstandes und Naturwahrheit im Einzelnen, oder die edle, stylvolle Formenbezeichnung, oder endlich die leichte und doch kräftige und sichere Hand, mit der sie ausgeführt sind.

Schnorr wurde nach des Königs Ludwig von Bayern Thronbesteigung nach München berufen und traf im August 1827 daselbst ein. Dort werden wir ihn später wieder sehen.

Zu den Zeit- und Gesinnungsgenossen der genannten deutschen Künstler in Rom gehören noch mehre, von denen kürzlich Kunde gegeben werden soll. Franz Pforr, geb. 1788 zu Frankfurt a. M., gest. 1812 zu Albano, Sohn eines berühmten Pferdemalers, Schüler seines Oheims Tischbein in Cassel, seit 1805 an der Akademie in Wien, lernte hier Overbeck kennen, ward durch das gleiche Streben ihm in Freundschaft verbunden und ging mit ihm 1810 nach Rom, wo er sich bald mit gleicher Liebe an Cornelius anschloß. Overbeck und Cornelius sind im Lobe ihres frühverstorbenen Freundes, des Reichthums seines Herzens, des Adels seiner Phantasie, der Klarheit seines Denkens, unerschöpflich, und

Franz Pforr.

bekennen, daß sie seinem belebenden Umgange für ihre Kunst, 2. Zeitr.
wie für ihr ganzes Leben sehr viel verdanken.

Der Frankfurter Kunstverein hat mehre Zeichnungen aus dem Nachlaß Pforr's stechen lassen, die theils der Reformationsgeschichte, dem Götz von Berlichingen und einer Legende, theils der freien Phantasie des Künstlers entnommen sind. Sie zeichnen sich nun zwar weder durch plastische Bestimmtheit des Gedankens, noch durch ganz besonders eigenthümliche Auffassung, noch endlich durch eine entschiedene Formengebung aus; sondern in der That nur durch die Gesinnung, aus der sie hervorgegangen sind. Wärme und Wahrheit der Empfindung, Ernst der Betrachtung und Eifer in Verfolgung des Zieles sprechen aus jeder Linie und vor allem aus jedem Gedanken. Und diese sind es auch wohl vornehmlich, die die Achtung vor seinem Talente begründen. Lebensaufgaben wurden ihm Kunstaufgaben, wie namentlich aus zwei Blättern hervorgeht, in denen er die Freundschaft und die Verbindung der altdeutschen und altitalienischen Kunst darstellen wollte, und die das besondere Interesse haben, daß die darin niedergelegten Ideen von Overbeck festgehalten und in dem o. e. Gemälde „Italia und Germania" ausgesprochen worden sind. Neben einander am offenen Fenster vor der aufgehenden Sonne sitzen die beiden Jungfrauen mit verschränkten Händen, Eine in der Anderen Blicken ruhend und umgeben von allerhand symbolischen und räthselhaften Zeichen, als der Schlange der Ewigkeit, dem blanken Schwert, dem aufgelös'ten Schlüsselbunde, dem geöffneten Geldbeutel ꝛc.

Karl Fohr aus Heidelberg, geb. 1795, ertrank 1818 beim Baden im Tiber bei Rom. Er war nach einem zweijährigen Aufenthalt in München nach Rom gegangen. Der Karl Fohr.

2. Zeitr. künstlerische Charakter dieses außerordentlichen Menschen ist schwer zu bestimmen; gewiß aber ist sein früher Tod als ein großer Verlust zu beklagen. Stellt man seine Scenen aus dem täglichen Leben neben seine romantischen Compositionen, so glaubt man kaum, daß beide von derselben Hand herrühren. Im höchsten Grade begeistert für jene Romantik, welche nach beendigtem Freiheitskriege in der Dichtkunst vornehmlich durch Fouqué vertreten wurde, hatte er sich mit Leib und Seele dem Ritterthum ergeben und mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit in eine blos erträumte Welt eingelebt. Jagden, Banquets und Abenteuer aller Art erschuf sich seine Phantasie; daneben aber erfaßte sein Auge mit Bestimmtheit und Sicherheit die charakteristischen Züge der Wirklichkeit, der Bauern und Kinder, Soldaten und Künstler ꝛc. Noch glänzender zeigte sich sein Talent bei der Landschaft, die er oft wahrhaft großartig, überall wenigstens höchst eigenthümlich behandelte. Das beste Werk in diesem Fache ist eine große Landschaft in Oel, zu welcher das Motiv aus der Gegend von Rocca Canterana im Sabiner-Gebirge genommen ist. Die schönsten Werke von ihm findet man in der großherzoglichen Sammlung zu Darmstadt; in diejenige der Frau v. Humboldt kam „Hagen und die Meerweiber." Sein Bruder Daniel Fohr besitzt u. A. eine Folge von Bildnissen der deutschen Künstler, die um die Jahre 1816—1818 in Rom lebten; auch gibt es eine Federzeichnung von ihm, wo diese, sämmtlich im Café greco zu Rom versammelt, abgebildet sind. Sein eigenes Bildniß von Barth gezeichnet ist von Amsler gestochen worden.

Ludwig Vogel. Ludwig Vogel aus Zürich, geb. 1788, gehört zu den liebenswürdigsten Mitgliedern der deutschen Künstlergenossenschaft. 1808 nach Wien gegangen, zog er 1810 mit Over-

beck nach Rom und legte bald ein Zeugniß seines Talents und seiner Kunstrichtung ab, das unvergessen bleiben wird, wie es gleich beim ersten Erscheinen alle Herzen bewegte: Die Heimkehr der Schweizer nach der Schlacht von Morgarten, ein Bild voll rührender und ergreifender Motive des Wiedersehens und der Klage, des Siegesjubels und des frommen Dankes.*) Vaterlandsliebe blieb die Seele seiner Kunst, und die Schweiz verdankt ihr die Verherrlichung vieler Großthaten ihrer Väter, des Wilhelm Tell und Winkelried, des Niclas von der Flüe, des Schultheiß Wenge von Solothurn, der sich vor die Mündung einer zum Abfeuern gegen die Reihen der Protestanten bestimmten Kanone stellt, u. v. a. Ein treuer Protestant, hat er auch mit besonderer Liebe den ahnungsvollen Abschied Zwingli's von seiner Familie vor der Schlacht von Cappel in einem Gemälde behandelt. Es ist in den Besitz des Bürgermeisters Müralt in Zürich gekommen; den Tod Arnold's von Winkelried besitzt Herr Ziegler in Winterthur, und überhaupt muß man seine Werke, zu denen auch viele Bilder aus dem Leben kommen, in der Schweiz aufsuchen.

2. Zeitr. Heimkehr der Schweizer nach der Schlacht. Abschied Zwingli's. Tod Arnold's v. Winckelr.

C. Vogel (v. Vogelstein), Sohn des Malers Chr. Lebr. Vogel, geb. 1788 zu Wildenfels im Erzgebirge, begann seine Laufbahn als Bildnißmaler, und zwar von 1807 bis 1813 in Dorpat und Petersburg. 1813 ging er nach Rom und schloß sich, indem er den Kreis seiner Leistungen auf die Historienmalerei ausdehnte, an die Bestrebungen der neuen Schule an. Mit Eifer studierte er die Werke altitalienischer Meister, und benutzte mit Gewissenhaftigkeit die Natur, wie sie sich in den schönen römischen Modellen darstellt. Für die

C. Vogel.

*) Radiert von ihm selbst 1815.

2. Zeitr. Kirche seiner Vaterstadt malte er die Versuchung Christi, für einen B. v. Funk die Verkündigung und die Taufe; für die Prinzessin Johanna von Sachsen (und für H. v. Quandt) S. Anna, welche ihre Tochter Maria lesen lehrt, u. m. a. Doch gewann er eine größere Anerkennung als Bildnißmaler, vornehmlich durch das Bildniß des Papstes Pius VII., das er für den König von Sachsen nach dem Leben malte, und das sich ebenso durch Auffassung des Charakters, als durch Farbe und Modellierung sehr vortheilhaft auszeichnet. Er ging 1820 als Professor an die Akademie nach Dresden, wo wir ihn in seiner späteren Thätigkeit wieder finden werden.

Gebrüd. Riepenhausen. Eine eigenthümliche Erscheinung bilden in der Reihe dieser Künstler die Gebrüder Riepenhausen aus Göttingen (Johann, geb. 1786, Franz, geb. 1788, gest. 1832), nicht allein, weil sie beide in der Art gemeinschaftlich erfanden, zeichneten und malten, daß sie zusammen nur Einen Künstler ausmachten, und an dem fertigen Werk Keiner die Stellen bezeichnen konnte, die von ihm herrührten, sondern auch, weil in ihnen eine unausgegohrene Mischung von antikem und romantischem Kunstsinn wirkte, und den ohnehin nicht sehr kräftigen Formensinn an eigenthümlicher Gestaltung hinderte. Im J. 1800 betheiligten sie sich an der Heyne-Tischbein'schen Illustration des Homer durch antike Kunstdenkmale, und gaben 1805 „Die Eroberung Troja's" nach Göthe's Abhandlung über die Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi in Umrissen heraus; und ließen nach einiger Zeit auch „Die Unterwelt" folgen.

Inzwischen hatte der Hauch der Romantik sie getroffen; sie waren nach Cassel und Dresden gegangen, malten Madonnen und gaben 1806 das Leben der heil. Genovefa in 16 Blättern heraus. 1807 gingen sie nach Rom, wo sie

zuerst an Göthe's und Schiller's Gedichte sich hielten, bald 2. Zeitr.
aber zu vaterländischen und biblischen Geschichten übergingen. Das Leben Carl's des Großen lieferte ihnen Stoff, und aus der Bibel wählten sie die Verstoßung Hagar's, Christus mit den Kindern u. a. m. Dann wieder malten sie die Geschichte der heil. Elisabeth, wie sich ihre wohlthätigen Spenden an Arme in Rosen verwandeln, um sie vor dem Zorn ihres Gemahls zu schützen, und Rafael wie er die Sixtinische Madonna im Traume sieht, auch Friedrich Barbarossa im Kampf mit dem römischen Volk und geschützt von Heinrich dem Löwen, jetzt im Guelfensaal in Hannover, und Conradin wie er sein Todesurtheil vernimmt. 1837 sah man bei J. Riepenhausen ein großes Oelgemälde, Herzog Erich von Braunschweig, wie er gegen den kaiserlichen Befehl Maximilian's I. für die Gefangenen um Gnade bittet; 1838 vollendete er ein anderes für Hannover, Otto IV. auf dem Reichstag zu Frankfurt 1208.

Es gibt sich damit eine Vielseitigkeit kund, die fast wie Unsicherheit aussieht, wie ein unbefriedigtes Suchen nach dem rechten Ziel. Auch spricht aus diesen Bildern kein entschiedener Styl der Zeichnung, keine besonders scharfe Beobachtung des Lebens in den Motiven, kein auffallender Reichthum oder Schwung der Phantasie, und in der Farbe vornehmlich Freude an bunten Gegensätzen. Und dennoch darf man sie nicht gering achten: Fleiß und Liebe, Talent und Geschick und selbst der Geist der Romantik sind daran zu erkennen; aber es fehlt ihnen der Zauber der Genialität, der Ausdruck einer inneren Nothwendigkeit, und die Anerkennung will sich nicht steigern zum Mitgefühl oder gar zur Begeisterung.

Johannes Veit, Philipp's Bruder, geb. 1790 zu J. Veit.
Berlin, ging 1811 nach Rom und bildete sich vornehmlich

2. Zeitr. nach altitalienischen Mustern. Fein und gefühlvoll in der Zeichnung und mit einem ungewöhnlich edlen und zarten Farbensinn begabt, würde er gewiß ausgezeichnete Werke geschaffen haben, wenn er sich etwas mehr zugetraut hätte. Einige Madonnenbilder und die Anbetung der Hirten in der katholischen Kirche zu Berlin erinnern mit ihrer Gefühlsreinheit und Innigkeit, wie mit der klaren Tiefe ihrer Färbung an die besten Bilder der umbrischen Schule. Die katholische Kirche hatte an ihm einen der eifrigsten und unterwürfigsten Jünger gewonnen und seine letzten Lebensjahre gehörten mehr der Andacht als der Kunst. Er starb 1853 zu Rom.

P. Rittig. Peter Rittig aus Coblenz, geb. 1789, gest. 1840 zu Rom, war ein Mann von künstlerischen Gaben und trefflichen menschlichen Eigenschaften. Obschon in der Schule von David in Paris erwachsen, wandte er sich doch sogleich nach seiner Ankunft in Rom 1819 zu Overbeck und dessen Freunden, und suchte auf ihren Wegen zum Ziele zu gelangen, weniger unterstützt durch die Fülle des Talents, als durch den Ernst der Gesinnung. 1837 malte er eine Madonna, umgeben von Engeln, die ihre Tugenden vorstellen; auch fertigte er einen Carton zu dem Psalm Davids, welcher auf das „Jüngste Gericht" gedeutet wird, wobei er naheliegenden theologischen Combinationen viel Spielraum gewährte. Für den österreichischen Gesandten, Grafen v. Lützow, malte er den Besuch Papst Paul's III. bei Michel-Angelo.*) In der Werkstatt des Künstlers stehen die Cartons zu den Propheten und zum Jüngsten Gericht, die Statue des Moses, die Pieta ꝛc. Michel-Angelo, auf sein Knie niedergelassen, zeigt dem heiligen Vater Modell und Plan der Peterskirche, die dieser annimmt.

*) Lith. von Battistelli.

Außerdem sind noch viele Bildnißfiguren auf dem Bild. — Die Garnisonkirche in Potsdam enthält die Ueberzeugung des Thomas in Oel von seiner Hand. 2. Zeitr.

Wir fügen zu diesen mehr oder minder ausgezeichneten Malern nun noch den Namen eines Künstlers, der allem Anschein nach berufen schien, der neuen deutschen Kunst die höchsten Ehren zu bereiten, den aber ein frühzeitiger Tod in seiner vielversprechenden Entwickelung unterbrach. Johann Scheffer von Leonhardshof, geb. 1795 zu Wien, war einer von denjenigen jungen Künstlern, die sich in Wien um Overbeck, dem er auch äußerlich, als wär' er sein Bruder, glich, schaarten zu gemeinsamer Abwehr der akademischen Pedanterei. Bei keinem seiner Genossen tritt die Kunst mit einer so beseligenden Kraft für den Künstler selbst auf als bei ihm. Wohl ist auch er durchglüht von religiösen Gefühlen und schwärmt für den kirchlichen Glauben; aber die Kunst wirkt doch noch mächtiger in ihm, als die Andacht, die sie nährt, ohne sie zu beherrschen. Als Schützling des Grafen von Salm-Reiffenscheid, Cardinalbischofs von Gurk, reis'te er 1811 nach Venedig, führte dann in Klagenfurt mehre Gemälde (S. Andreas und eine Copie nach Guido Reni) aus und ging 1817 nach Rom, wo ihm der Papst Pius VII. zu einem Bilde saß. 1820 erschien auf der Ausstellung in Wien eine heil. Cäcilia von ihm, in deren Orgelspiel Engel einstimmen*); ein Bild, das in den Besitz des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen kam. Danach malte er den Tod der h. Cäcilia, jetzt in der Galerie des Belvedere zu Wien, eines der vollkommensten Denkmale der neuen deutschen Kunst.**)

Johann Scheffer v. Leonhardshof.

Tod der h. Cäcilia.

*) Gest. von Stahl.

**) Gest. von Walde in E. Förster's Denkmalen der deutschen Kunst Bd. V.

2. Zeitr. Auf grünem Rasen unter dem offnen Himmel liegt die holdselige Jungfrau, Kopf und Leib in Gewande gehüllt, zusammengebrochen vom gewaltsamen Tod durch des Henkers Schwert, das Antlitz gegen die Erde gekehrt, die Hände nicht mehr zum Gebet gefaltet. Zwei Engel knien hinter ihr, mit dem Ausdruck des innigsten Mitleids und mit der Palme des ewigen Friedens. Das Hauptmotiv scheint der Figur der Heiligen von Stefano Maderno in S. Cecilia in Trastevere in Rom entlehnt zu sein, ist aber in solcher Freiheit und Selbstständigkeit entwickelt, daß mehr nicht, als die Erinnerung daran, aufgenommen ist. Scheffer zeigt sich in diesem Gemälde als ein Meister voll tiefen Gefühls, fähig durch den reinsten Seelenausdruck das Herz des Beschauers zu treffen. Damit vereinigt er sowohl für die Composition im Allgemeinen, als für den Gang und Fluß der Linien, für die Vertheilung der Massen, für die Bewegung und Lage der Gestalten, wie für die Formen des Körpers und des Gefältes den entwickeltsten Schönheitsinn unter Wahrung klar ausgesprochener Eigenthümlichkeit. Seine Zeichnung ist stylvoll, aber sehr individualisiert, so daß die kleinste Fläche des Gewandes noch belebt erscheint. Phantasie und Geschmack stehen ihm bei der Anordnung im Einzelnen, der Gewänder rc. zu Gebote wie Wenigen, und doch scheint der Zufall alles gemacht zu haben. Ernst und edel ist er in der Farbe, gleich entfernt von leerer Idealität wie von der Abspiegelung der Wirklichkeit, wahr innerhalb der Grenzen einer poetischen Darstellweise; dazu im vollen, freien Besitz der malerischen Technik.

Seine letzte Arbeit war eine Zeichnung, der Einzug Christi in Jerusalem. Er starb zu Wien im Jahr 1822.

Gustav Heinrich Näke. Gust. Heinr. Näke, geb. 1785 zu Frauenstein in Sachsen, gest. 1836 zu Dresden, folgte frühzeitig dem Zuge

der Romantik, sie mochte aus Dichtern oder Sagen und Legenden zu ihm sprechen. Faust und Gretchen im Garten, Egmont und Clärchen*), Genovefa und ähnliche Gegenstände beschäftigten ihn um 1810 in Dresden, und die gut empfundenen, obwohl etwas weich und glatt ausgeführten Bilder machten ihm einen guten Namen, den er später (um 1818) in den deutschen Künstlerkreis in Rom eingetreten, noch zu heben gewußt durch ein Gemälde von der h. Elisabeth, wie sie im Hofe der Wartburg an Nothleidende Wohlthaten austheilt**) (im Besitz des H. v. Quandt), und auf welchem vornehmlich die Gruppe der Armen von großer Schönheit und Lebenswahrheit in Zeichnung und Ausdruck ist. Für den Domherrn v. Ampach malte er Christum, wie er mit den Worten „Friede sei mit Euch!" unter seine Jünger tritt; jetzt im Dom zu Naumburg. Er malte auch Christum, wie er den Pharisäern wegen des Zinsgroschens Bescheid gibt.***) Da er in der Farbe leblos und bunt, in den Formen aber edel, charakteristisch und geschmackvoll ist, nehmen sich seine Compositionen am besten in der Zeichnung aus.

2. Beitr.

h. Elisabeth.

Zu den deutschen Malern, welche sich um 1820 in Rom aufhielten und in der romantischen Richtung ihrem Ziele nachgingen, gehört noch Carl Eggers aus Neustrelitz, der zugleich mit Ph. Veit im Vatican beschäftigt war und dort eine Roma malte, vor welcher Münzen ausgeschüttet werden (Anspielung auf die Bereicherung der vaticanischen Münzsammlung unter Pius VII.). Für den Domherrn v. Ampach malte er die Fußwaschung Christi (jetzt im Dom zu Naumburg).

Carl Eggers.

*) Beide lith. von Strixner.
**) Gest. von Stölzel.
***) Gest. von Amsler.

2. Zeitr.

1819 machte eine „schmerzenreiche Mutter“ von ihm Aufsehen. Das Charakteristische an seinen, übrigens mit Gefühl ausgeführten Werken, ist die Färbung, in welcher er den Ton alter Gemälde in ihrem gegenwärtigen Zustand der Nachdunkelung nachzuahmen bestrebt war, so daß man beim ersten Anblick irregeführt, nicht ein neues Bild zu sehen meint. — Friedr. v. Olivier. Für den Domherrn v. Ampach malte auch Friedr. v. Olivier aus Dessau, geb. 1791, gest. 1859, ein Bild, Christus mit dem Zinsgroschen, jetzt im Naumburger Dom; auch lebten in demselben Künstlerkreis Sutter. Lund. Rebnitz. Rambour. Passavant. Dietrich. Sutter aus Wien, Lund und Rebnitz aus Holstein, Rambour aus Trier, Passavant aus Frankfurt a. M.; ferner Dietrich aus Stuttgart, der ein treffliches Bild von Abrahams Einzug in das gelobte Land malte; und in geringerer Beziehung zu jenen Jul. Schoppe. Jul. Schoppe und C. W. Wach aus Berlin, deren Bedeutung großentheils in eine Zeit fällt, von welcher später die Rede sein wird.

Auch unter den Landschaftsmalern gab es manche, die sich der Richtung der genannten Historienmaler anschlossen. Heinrich Reinhold. Heinrich Reinhold, geb. 1789 zu Gera, ging von Dresden, wo er seine ersten Studien gemacht, 1806 nach Wien zu seinem älteren Bruder Philipp und 1809 nach Paris zu Denon, der ihn für sein Werk über Aegypten und die Feldzüge Napoleon's gewonnen hatte. Von Wien, wohin er 1819 zurückgekehrt, ging er 1820 nach Rom, Neapel und Sicilien, und starb 1825 in Rom. Seine Landschaften sind vollkommene Muster geschlossener Composition; Linien und Massen, durch die innigste Harmonie verbunden, treten gewissermaßen zu einer Melodie zusammen, zu der keine Linie hinzugesetzt, von der keine ohne Nachtheil des Ganzen weggenommen werden könnte. Ohne allen Effect von grellen Gegensätzen in

Form, Farbe oder Beleuchtung, fesselt er durch den Rhythmus, 2. Beitr.
in welchem seine Linien sanft steigen und fallen, beginnen und verklingen, und hie und da durch Zwischenmassen ohne Störung unterbrochen werden. In seinen Landschaften herrscht ein wahrhaft plastisches Princip; dazu kommt die höchste Feinheit in der Nachbildung der Natur ohne Aengstlichkeit, die höchste Reinheit und Bestimmtheit aller Formen. Ja, kann man von einem Maler seines Fachs sagen, er habe den Adel der Natur erkannt, erfaßt und wiedergegeben, so ist es Reinhold. Was von seinen Zeichnungen bekannt geworden, muß man in Betreff der Genauigkeit, der Schönheit der Auffassung und Ausführung geradezu unübertrefflich nennen. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen sind mehre Oelgemälde von ihm, deren Motive aus der Umgegend Roms und deren Staffagen aus der Bibel (Hagar in der Wüste, der barmherzige Samariter) genommen sind, von denen man fast dasselbe sagen kann, obschon man ihnen ansieht, daß ihres Meisters eigentliche Stärke in der Zeichnung ruht. — Franz Horny (Franz Horny.) aus Weimar, einer der talentvollsten und liebenswürdigsten Künstler, kam nach einjährigem Aufenthalt in München, 1817 nach Rom, starb aber 1819 etwa 22 Jahre alt in Olevano. Seine landschaftlichen Studien und Gemälde von besonders schöner und bestimmter Zeichnung sind großentheils aus der Umgegend Roms, dem Sabiner-Gebirge und namentlich von Olevano genommen, dessen malerische Lage ihn immer zu neuen Aufnahmen reizte. Außerdem zeigte Horny großes Talent für malerische Ornamentik im edlen Styl und zeichnete die Festons und Fruchtsträuße in Cornelius' Cartons zum Dante. — Friedrich Helmsdorf aus Magdeburg, (Friedrich Helmsdorf.) geb. 1784, ging 1809 nach Straßburg und lebte 1816 bis 1820 in Rom. Seine Ansichten von Rom und der Umge-

2. Zeitr. gend, vor allen seine „Aussicht von der Tasso's-Eiche", gehören durch die glückliche Auffassung, schöne Zeichnung, Ton und Schmelz der Farbe, wie durch den Zauber der Lüfte, zu den reizendsten Bildern der Neuzeit. — In ähnlicher Weise, doch mehr der freien Natur, namentlich den Meerküsten zugethan, arbeitete Joseph Rebell, geb. zu Wien 1786, gest. zu Dresden 1828. Der klare Goldton italienischer Atmosphäre gelang ihm ganz besonders, und leicht und flüssig ist seine Behandlung. — Franz Catel aus Berlin war schon seit 1809 in Rom, wo er 1857 in hohem Alter starb. Er war ein ausgezeichneter Genre- und Landschaftsmaler, nicht aber gerade Hand in Hand mit den genannten Kunstgenossen. Er besaß ein ungewöhnliches Talent für die Darstellung frappanter Natureffecte, und hatte sich während eines längeren Aufenthaltes in Paris die Mittel der französischen Schule mit großer Vollkommenheit angeeignet. Die Wirkung des Sonnenlichtes auf der Meeresfläche, die Atmosphäre bei Sonnen-Auf- und Untergang, Contraste beleuchteter und überschatteter Gebirgsmassen u. dgl. gelangen ihm vorzüglich; weniger glücklich war er in der Lösung historischer Aufgaben, z. B. in dem Bilde Rudolph's von Habsburg mit dem Priester. Am glänzendsten erscheint er in zwei Bildern: Der glückliche und der unglückliche Schiffer, wobei Sonnenschein und Sturm die Stimmung angeben.

Joseph Rebell.

Franz Catel.

2. Zeitr.

Dritter Abschnitt.

Bildnerei.

C. Eberhard. Henschel. R. Schadow ꝛc.

Ihrer Natur nach ist die Bildnerei weniger als die Malerei den Einflüssen der Romantik unterworfen. Durch ihre unverrückbar höchste Aufgabe, die Menschengestalt in ihrer größten Schönheit und Vollkommenheit darzustellen, ist sie schon etwas unempfindlich gemacht gegen die eisernen und buntgeschlitzten Kleider des Mittelalters; und auf das Körperliche beschränkt, unfähig wenigstens, das innerste Gemüthsleben in Andacht, Schmerz, Liebe und Entzücken in gleicher Stärke wie die Malerei auszusprechen, war sie nur mit halber Seele oder mit ungenügenden Erfolgen bei den Versuchen einer christlichen Sculptur. Wohl aber werden wir sehen, wie eine der gesundesten Triebkräfte der Romantik, die Vaterlandsliebe, die deutsche Bildhauerkunst auf neue, eigene und glänzende Bahnen führte. Nur weniges geschah in der Zeit, die wir bisher besprachen, in Rom, außer durch Thorwaldsen, für deutsche Bildnerei; ihrer Hauptthätigkeit begegnen wir später im Vaterlande.

Ein Künstler von großen, umfassenden Anlagen, vornehmlich für Conception und Composition, nicht aber für Form und für Ausbildung technischer Geschicklichkeit, war Conrad Eberhard, geb. 1770 zu Hindelang im Algäu. Conrad Eber- hard. 1796 kam er zu Roman Boos in München und ging 1806 nach Rom. Mehr dem Herkommen als seiner Neigung gemäß wählte er zuerst einige antike Stoffe für seinen Meißel

2 Zeitr. und fertigte einen sitzenden Silen mit dem kleinen Bacchus, der ihn am Barte zupft, eine Leda, die den Schwan liebkos't, eine Diana, die von Amor zu Endymion geführt wird, und eine Venus mit Amor, welche letztere in der Glyptothek zu München eine Stelle gefunden, während erstere in königlichen Gärten und Schlössern untergebracht sind. Eberhard erkannte sehr bald, daß er im Alterthum ein Fremdling sei; und dennoch mochte er ihm nicht den Rücken kehren, ohne noch an einer zweiten Thüre anzuklopfen. Was ihm im Bilden von Göttergestalten nicht gelungen, konnte ihm in der Auffassung eines ihrer Dichter gelingen; und es ist ihm in der That, wenn auch in beschränkter Weise gelungen. Es gibt eine Folge von Reliefs zur Iliade von ihm, für die Villa Massimo in Rom bestimmt, aber wegen des Todes des Bestellers unausgeführt, welche durch ihre Auswahl ein klares Verständniß des Epos und ein sehr lebhaftes Darstellungsvermögen zeigen.*) Bald aber trat er in den seiner Natur angemessenеren Kreis christlicher Anschauungen ein und wählte den Weg dahin durch das Alte Testament, zu dessen Geschichten er eine Folgereihe von Zeichnungen machte, in denen das patriarchalische Leben der Vorzeit mit überraschender Naivetät und mit einem großen Reichthum an Phantasie und Darstellungsgabe geschildert ist. Von einem eigenthümlichen Styl aber kann dabei nicht die Rede sein, da dazu eine Grundlage von Naturstudien gehört, die ihm nicht zu Gebote stand, und ohne die die Durchbildung auch der kleinsten Form nicht möglich ist. Reich, ja überreich an Motiven sowohl für die allgemeine Anordnung, als für Landschaft, Baulichkeiten, Trachten und Gewandungen, und für den Ausdruck von Hand-

*) Ausführlichen Bericht gibt das Kunstblatt 1821, Nr. 98.

lungen, Charakteren und Gemüthsstimmungen sind diese Zeich- nungen ein Schatz, der, ohne selbst verwerthet werden zu können, vom größten Werthe für aufstrebende Talente sein kann. Nach der Heimkehr aus Italien trat er in das Münchener Künstlerleben ein, wo wir ihm später wieder begegnen werden.

2. Zeitr.

Ein ihm ganz verwandter Künstler ist, außer seinem älteren Bruder **Franz Eberhard**, der vornehmlich kleine Andachtbilder in Alabaster wunderlieblich ausführte, **Johann Werner Henschel** aus Cassel, geb. 1782, gest. 1852, der wohl in Paris zu seiner Ausbildung gewesen, aber nichts davon auf seine naiven, innigen und tiefreligiösen Kunstschöpfungen übergetragen. Wie Ueberfülle des Herzens oft zu einem Mißgriff führt, so hatte ihn der Gedanke, Tröstliches dem Leben zu bieten durch Nebeneinanderstellung von **Freud und Leid**, veranlaßt, in zwei sich traulich umschlingenden Figuren dieß Wechselbild des Lebens zu geben, ohne sich deutlich zu machen, daß wohl Liebe, Güte, Trost, aber nicht Freude neben dem Schmerz eine passende Stelle finden. Sein Hauptwerk ist das Standbild des **heiligen Bonifacius** bei Fulda.

Franz Eberhard. Johann Werner Henschel.

Rudolph Schadow, älterer Bruder von Wilhelm Schadow, geb. zu Berlin 1786, verfolgte, ausgestattet mit den herrlichsten Gaben der Kunst, durchaus andere Ziele. Unverlockt und ungerührt von den Klängen der Romantik hielt er sich im Bereich der einfach natürlichen Schönheit oder der griechischen Mythe, wie an die Werke der griechischen Plastik. Aber, als ob solche Bestrebungen nicht in die Zeit gehörten und auch die edelsten Kräfte keine Berechtigung hätten des Daseins, ward der einzige der jüngeren deutschen Künstler, dem auf der Bahn der älteren große Erfolge winkten,

Rudolph Schadow.

 vom frühen Tod hinweggerafft. Er starb zu Rom am 31. Januar 1822. Seine hinterlassenen Werke mußten den Schmerz über seinen Verlust steigern. In zwei leichtbekleideten weiblichen Gestalten, der *Spinnerin* und der *Sandalenbinderin* (beide in Carrara-Marmor im Besitz des Königs von Preußen, letztere als Wiederholung in der Glyptothek zu München), ist es ihm gelungen, die weibliche Natur gleichsam im Momente der aufbrechenden Rosenknospe, mit allen Reizen der Unschuld und Anmuth geschmückt, darzustellen, ohne im mindesten weichlich oder süßlich zu werden. Dann aber erhob er sich in einer überlebensgroßen Gruppe von *Achilleus und Penthesilea* zum hohen, heroischen Style. Achilleus hat die stolze Amazonenkönigin im Kampfe überwunden; tödtlich verwundet ist sie vor ihm zusammengesunken, er aber, von ihrer Schönheit überrascht und gerührt, hat sich beeilt, der Sterbenden beizustehen; mit der Linken sie unter ihrem Arm fassend, und mit dem linken Bein die halb Liegende stützend, richtet er sich kampfbereit mit zorniger Abwehr das Schwert erhebend gegen seine eigenen Genossen (die man sich zur Gruppe hinzuzudenken hat), welche herbeistürzen, um die Gefallene gleich ihren anderen überwundenen Kampfgefährtinnen in den Fluß zu werfen. Diese Gruppe, die (erst nach des Künstlers Tode von E. Wolff in Marmor ausgeführt) im Schloß zu Berlin aufgestellt ist, lös't eine der schwierigsten Aufgaben auf die glücklichste Weise, wenn auch nicht ganz frei von der Neigung zu gesuchter Wirkung, wie sie sich in den Werken der Schule von Rhodos zeigt. Achilleus in heftiger Aufregung und Anspannung, Penthesilea, im Moment des verrinnenden Lebens, in beiden nach verschiedenen Richtungen volle Entfaltung der Körperschönheit, und in Vereinigung von beiden die fließendste Harmonie aller Linien;

die Handlung ergreifend und rührend; die Ausführung hinreißend zur Bewunderung; in den Formen aber jene hohe Idealität, welche ohne jeden Anklang an die gemeine Wirklichkeit voll lebensvoller Wahrheit ist. — In gleicher Richtung sind zwei Basreliefs aus Schadow's Händen hervorgegangen, die Dioskuren, die auf flüchtigen Rossen die Töchter des Leucippus entführen, und ihr Kampf mit den beraubten Verlobten derselben, in welchem Castor fällt (in Marmor ausgeführt für den Herzog von Devonshire). Als ein Werk von ganz besonderem Verdienst wird ein Discus werfender Knabe genannt, der aber nicht zur Ausführung in Marmor gelangte, obschon damit ein Vorbild aufgestellt war, was die Bildnerei in Bewegung, Form und Verhältniß von der Natur zu nehmen habe, ohne Nachahmerin zu werden. — Schadow's letzte Arbeit, die er unvollendet zurücklassen mußte, war eine tanzende Bacchantin. 2. Zeitr.

Christian Rauch aus Arolsen gehörte auch mehre Jahre hindurch den Kreisen der römischen Künstler an, und sein erstes großes Werk, das Grabdenkmal der Königin Luise von Preußen, hat er 1811 in Rom ausgeführt. Dennoch liegt offenbar der Schwerpunkt seiner künstlerischen Thätigkeit in Berlin, und ich ziehe es vor, nachdem ich hier seiner gedacht, sein künstlerisches Wirken später in Ein Bild zusammenzufassen. Christian Rauch.

Vierter Abschnitt.

Baukunst.

Wir haben die bedeutende Umwandlung beachtet, welche die deutsche Kunst unter dem Einfluß romantischer Dichtkunst

2. Zeitr. und Zeitstimmung erfahren, und haben gesehen, wie Rom ein Vereinigungspunkt für ihre Jünger geworden; wir haben gesehen, daß die Bildnerei bis dahin an der neuen Wendung sich nur schwach betheiliget; für die Baukunst bleibt uns nur ein leeres Blatt; denn wenn auch Schinkel offenbar eine romantische Ader hatte, so wird doch sein Hauptverdienst die Wiedereinführung griechischer Formen sein, und da seine künstlerische Thätigkeit im Großen ohnehin einer späteren Zeit angehört und auf Berlin sich concentriert, wird er uns dort mit seinen Werken und seinem Wirken entgegentreten.

Fünfter Abschnitt.

Kupferstecherkunst.

Ruschewey. Amsler. Barth.

Lag es in den Bestrebungen der Vertreter der neuen deutschen Kunst, auf das Volk, und zwar in möglichst weiten Kreisen, einzuwirken, so gehörten dazu die Mittel der Vervielfältigung ihrer Werke. Die Art der Vervielfältigung ist aber durchaus nichts Gleichgültiges, und es wiederholen sich bei ihr alle die Beziehungen, in welchen wir die selbständig schaffende Kunstthätigkeit gesehen. Kam es der neuen Schule vor allem auf klare Bezeichnung des Gedankens, Reinheit des Styls, Bestimmtheit der Formen und richtigen, sprechenden Ausdruck an, so konnte sie für den Uebertrag ihrer Werke in Kupferstich nicht eine Behandlung brauchen, der es um starke Licht- und Schattengegensätze, um täuschende Abrundung, oder gar um Nachahmung der Stoffe und Farben, und somit

um Virtuosität des Grabstichels zu thun war. Wie sie selbst 2. Zeitr.
sich an die Maler des 15. und 16. Jahrhunderts angeschlossen, so richteten sie ihre Augen auf die damaligen Meister des Grabstichels, vor allen auf M. Schongauer, A. Dürer und M. Anton, als die Vorbilder für eine einfach wahre und darum würdige Behandlungsweise. Ganz besonders hatte es sich Cornelius angelegen sein lassen, den Weg genau vorzuzeichnen, auf welchem der Kupferstich wieder zu seiner höheren künstlerischen Bedeutung kommen könnte. Er ließ sich die Mühe nicht verdrießen, bei seinen Compositionen zum Faust und zu den Nibelungen Strich für Strich mit der Feder vorzuzeichnen, wie sie der Grabstichel nachzumachen hatte, und damit auf eine Neubildung der Kupferstecherkunst im Sinne der Alten zu wirken.

Der erste, der den hier vorgezeichneten Weg, und zwar aus freier Selbstbestimmung einschlug, war Ferdinand Ferdin.
Ruscheweyh aus Mecklenburg. Er stach die Zeichnungen Ruscheweyh.
von Cornelius zum Faust (12 Blätter) in Kupfer, und widmete sich, zumal seit er um 1816 nach Rom gezogen, fast ausschließlich der Vervielfältigung von Werken der neuen Schule. Ihm verdanken wir viele Blätter nach Overbeck, Philipp Veit, Pforr, Thorwaldsen, M. Wagner u. A., daneben aber auch nach Fiesole, Rafael, Giulio Romano und Michel Angelo. Ueberall hält er sich in den strengen Grenzen der Zeichnung und ist mit Glück bemüht, den Charakter des Meisters, nach welchem er arbeitet, treu wiederzugeben.

Der zweite, der in den römisch-deutschen Künstlerkreis eintrat, war Samuel Amsler aus Schinznach in der Samuel
Schweiz, geb. 1793, gest. zu München 1850. Er kam 1816 Amsler.
nach Rom und bekundete sogleich in seinen ersten Leistungen, Stichen nach dem Hirtenknaben und dem Mercur von Thor-

2. Zeitr. waldsen, sein Talent für Bestimmtheit der Form und für einfache Behandlung. In Folge davon übertrug ihm Cornelius den Stich der einen Hälfte seines Nibelungen-Titelblattes, womit er sich würdig neben die alten Meister stellte. In gleicher Weise und womöglich noch größerer Vollendung stach er den Alexanderzug von Thorwaldsen, und kam 1828 nach München, wo wir ihm wieder begegnen werden.

C. Barth. Die andere Hälfte des Nibelungen-Blattes wurde von C. Barth aus Hildburghausen, geb. 1792, gleich vortrefflich gestochen. Von ihm sind auch die „sieben magern Jahre" nach Overbeck. Später verschwindet leider sein Name aus der Reihe thätiger Künstler.

Schluß.

Die deutschen Künstler in Rom hatten unter wechselnden Gunstbezeugungen, mehr noch gegen ununterbrochene Anfechtungen von allen Seiten, sich endlich eine geachtete Stellung erobert, und eine Ausstellung ihrer Werke im Palazzo Caffarelli auf dem Capitol 1819 hatte endlich auch den Blödesten die Augen geöffnet. Allein für die Zukunft war damit nur ein idealer Grund gelegt, auf den kein Haus sich bauen ließ. Sollten die gemeinsamen Bestrebungen zu einem Ziele führen, so mußte für die Kunst eine Brücke in's öffentliche Leben geschlagen werden, die Ergebnisse ihrer Thätigkeit mußten Volkseigenthum werden.

In dieser Beziehung war der Eintritt des Thronerben von Bayern in die römisch-deutsche Künstlerwelt das wichtigste und, wie sich bald zeigte, folgenreichste Ereigniß. In ihm, in seiner bis dahin von keinem der neueren Fürsten an

den Tag gelegten Liebe zur Kunst, erkannten Alle die Erfüllung 2. Zeitr.
der laut oder im Stillen gehegten Hoffnungen, und das öffnete ihm Aller Herzen, wenn auch nur Wenige erwarten konnten, des durch ihn verbreiteten Segens unmittelbar theilhaftig zu werden. In dem Gefühle, daß er der Schirmherr der neuen deutschen Kunst werden würde, traten Alle, als er Rom verlassen wollte, zusammen, gewissermaßen für diese in festlicher Versammlung der Ausdruck der Anerkennung und des Danks zu sein. Der große Saal in der Villa Schultheiß war zum Festlocal erwählt. Ueber der Thür stand (von Sutter aus Wien gemalt) St. Lucas mit der Unterschrift von Fr. Rückert:

Künstlerfest in Rom.

St. Lucas der Evangelist,
Der aller Künste Schutzherr ist,
Stellt heut hierher als Pförtner sich,
Und heißt, o Herr, willkommen Dich;
Tritt ein und sieh drin weiter an,
Was sie zu Ehren Dir gethan!

Zwischen Blumengewinden und Festons prangten im Inneren des Saales, nach der Angabe von Cornelius angeordnet, eine Folge größerer und kleinerer Transparentgemälde. Das mittlere (von Cornelius) stellte die erhöht unter einem Eichbaum sitzende Dichtkunst vor, zu beiden Seiten Musik und Malerei, Bildhauerei und Baukunst; in den Seitenbildern sah man die vorzüglichsten Vertreter jener fünf Künste, David, Homer, Phidias, Wolfram v. Eschenbach, Dante, Giotto, Fiesole, Leonardo, Michel-Angelo, Rafael, Dürer u. s. w. (von Phil. Veit), und auf der entgegengesetzten Seite die Beschützer der Künste: Perikles, Augustus, Mäcen, Carl der Gr., Julius II., Leo X., Maximilian I., Franz I. u. A. m. (von Overbeck). Unter diesen Gemälden waren als Predellen kleine reliefartige Darstellungen, die in

2. Zeitr. heiterem Bezug auf die Hoffnungen und Bestrebungen der Festgeber gedacht waren, angebracht: Der Umsturz der Mauern von Jericho, Simson's Philisterschlacht, und das Ausmisten des Augiasstalles (von W. Schadow und J. Schnorr). An den Seitenwänden sah man die Gesetzgeber: Moses (von C. Vogel), Solon (von Ramboux), Numa (von Lund) und Carl d. Gr. (von Eberhard und Wach), als die Hüter des Reiches der Schönheit. Mit Musik, Gesang und Tanz und einem fröhlichen Mahle ward der festliche Abend gefeiert; unter dem Donner von Böllern und dem lauten Lebehoch der vereinigten Künstler nahm der Fürst von ihnen und zugleich von Rom Abschied, um die Stätte im Vaterland zu bereiten, die er für die Pflege der neuen deutschen Kunst bestimmt hatte.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Inhalt des vierten Bandes.

Seite

Einleitung. 1

Erster Zeitraum.

Erster Abschnitt: Mengs und seine Zeitgenossen 22
Zweiter Abschnitt: Carstens. Koch. Schick. Wächter . . 43
Dritter Abschnitt: Bildnerei. Canova. Thorwaldsen. Dannecker. Ohmacht. Wagner. G. Schadow ꝛc. 83
Vierter Abschnitt: Baukunst. Weinbrenner ꝛc. . . . 154

Zweiter Zeitraum.

Einleitung 158
Erster Abschnitt. Das Verhältniß zu den Akademien und zu den Künstlern des ersten Zeitraums 166
Zweiter Abschnitt. Die Romantiker: Overbeck. Cornelius. W. Schadow. Ph. Veit. J. Schnorr 173
Dritter Abschnitt. Bildnerei. C. Eberhard. Henschel. R. Schadow ꝛc. 241
Vierter Abschnitt. Baukunst 245
Fünfter Abschnitt. Kupferstecherkunst. Ruscheweyh. Amsler. Barth 246
Schluß 248

Verzeichniß der Kunstbeilagen.

		Seite
1.	Der Parnaß nach Raph. Mengs	27
2.	Die Nacht mit den Schicksals-Gottheiten nach A. Carstens	54
3.	Der Tod des Guido von Montefeltro nach J. Koch	63
4.	Apoll unter den Hirten nach Schick	73
5.	Der blinde Belisar am Thor von Rom, nach E. Wächter	80
6.	Anakreon nach Thorwaldsen	123
7.	Aus der Völkerwanderung nach M. Wagner	148
8.	Ecce homo nach Overbeck	195
9.	Sigfrieds Tod nach Cornelius	212

Förster, Ernst,

Geschichte der deutschen Kunst

Bd.: 4

Leipzig 1860